OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR

OCTAVIAN L. COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

1784—1823

Volumul II

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR

București, 1974

Coperta de AURELIAN PETRESCU

PREMISELE SINCRONIEI ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ
1784—1823

CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Configurația peisajului muzical autohton din perioada zbuciumată a istoriei poporului român încadrată de răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan și de mișcarea pandurilor condusă de Tudor Vladimirescu indică un spectru bogat, dar neomogen, dominat de tendința ireversibilă a sincronizării componentelor artei sonore. Simptomele înregistrate în cîmpul activității muzicale anterior anului 1784 capătă amploare în conjunctura prielnică a noilor factori social-politici, atît interni, cît și externi, determinînd extinderea mișcării muzicale profesioniste de tip european la scara națională. Se efectuează astfel o profundă dislocare de mentalitate artistică, favorizîndu-se anumite tipologii sonore în detrimentul altora, în raport direct proporțional cu deschiderea orizontului estetic al claselor înstărite, care manifestau preocupări intelectuale, asumîndu-și responsabilitatea destinelor culturii moderne din Principate. Deciși să rupă inerția existentă, să accelereze procesul de redimensionare a societății românești din acea vreme, exponenții mișcării de emancipare culturală și națională au inițiat o serie de acțiuni a căror finalitate viza înlesnirea accesului poporului român la luminile culturii moderne și, în acest fel, validarea integrării în circuitul valorilor spirituale europene. Platforma realizării acestui obiectiv a fost servită de constituirea temeliei ideologice a mișcării literar-artistice moderne, animată de imperativul major al luptei pentru libertate și unitate națională.

Evenimentele externe au influențat pozitiv evoluția situației interne, accelerînd procesul recesiunii regimului fanariot, ceea ce a con-

tribut totodată la cristalizarea condițiilor introducerii formelor vieții culturale moderne în Principatele Românești. În această ordine de idei, se relevă disputa marilor puteri pentru menținerea dominației pe de o parte și tendința de expansiune pe de altă parte, care va genera conflicte armate : războiul ruso-austro-turc din 1787—1792 și ruso-turc dintre anii 1806 și 1812 [1]. Consecințele acestor conflagrații vor favoriza armatele țariste, năruind consecvent prestigiul politic și puterea militară a Imperiului otoman. În climatul propice al slăbirii autorității turcești sporește lupta de eliberare a poporului român, ca de altfel și a celorlalte popoare balcanice. „Pacea albă" încheiată după războiul ruso-austro-turc consolidează poziția Principatelor Române dobîndită la Kuciuk-Kainargi (1774), prin care s-a statuat dubla dependență — față de regimul suzeran turcesc și față de „noua putere protectoare" a Rusiei [2]. Practic, situația creată echivalează cu o autodeterminare limitată, stabilindu-se restrictiv raporturile Porții cu Moldova și cu Țara Românească. Se îngrădesc posibilitățile de imixtiune otomană în treburile interne ale Țărilor Românești ; se stabilesc principiile unor reglementări economice care avantajează comerțul pe Dunăre cu țările Europei ; se acordă o mai mare stabilitate domniilor, fixîndu-se ciclul de șapte ani. Deși se păstrează în continuare haraciul, peschesurile și alte tare ale trecutului, care apasă greu asupra vieții poporului, regimul fanariot de esență otomană intră în descompunere, devenind scena unor esențiale transformări.

Relativa eliminare a dominației turcești a creat un vid pe care marile puteri europene, situate pe cealaltă parte a baricadei, se grăbesc să-l umple. Se intensifică legăturile economice, politice și culturale cu țările Europei occidentale. Influența Occidentului va spori an de an, ceea ce va imprima un curs ascendent tuturor compartimentelor vieții românești. Faptul că Poarta nu mai deține monopolul dominației asupra Principatelor îl consfințește și deschiderea consulatelor străine la București și Iași : rus (1782), austriac (1783), prusac (1785), francez (1796), englez (1803)[3], care vor mijloci punți de legătură cu țările pe care le reprezentau. Consecința acestor înnoiri se va traduce în schimburi frecvente de bunuri și informații din diverse domenii. Se facilitează călătoriile, numărul vizitatorilor străini sporește odată cu creșterea intereselor țărilor europene față de bogățiile Țărilor Românești și descoperirea de noi piețe de desfacere pentru propriile lor mărfuri. Integrată în circuitul european, politica Țărilor Românești devine sensibilă la mutațiile care intervin pe continent, la mișcările sociale și militare care produc seisme cu efecte considerabile. În mod deosebit se resimt consecințele Revoluției Franceze și ale războaielor napoleoniene, a căror intensitate a fost de natură să răstoarne stările de lucruri din întreaga Europă. Interesele diriguitorilor Țărilor Românești se îndreaptă, în func-

---

[1] Constantinescu, M., Daicoviciu, C., Pascu, St. *Istoria României*, Compendiu. București, Ed. didactică și pedagogică, 1969, p. 260.

[2] Cornea, Paul. *Originile romantismului românesc*. București, Ed. Minerva, 1972, p. 36.

[3] Oțetea, A. *Istoria poporului român*. București, Ed. științifică, 1970, p. 188.

ție de conjunctura momentului, cînd spre Franța, cînd spre Rusia, în speranța obținerii sprijinului necesar pentru abolirea opresiunii otomane. Napoleon nu manifestă receptivitate față de apelul boierilor români de a-i salva de sub jugul turcesc de teama consolidării poziției Rusiei, marea sa rivală în ceea ce privește zonele de influență. Numeroasele dispute franco-ruse și ruso-turce, în care erau implicate în mod nemijlocit puteri ca Austria, Prusia, Anglia, nu vor trece fără repercusiuni asupra țării noastre, care prin poziția sa geografică se afla adeseori în centrul ostilităților. Prezența temporară în țările noastre a unor efective militare franceze (inclusiv a unor militari rătăciți după dezastruoasa expediție din 1812), austriece și ruse a fost de natură să transpună în mediul nostru obiceiuri mondene, în care muzica a deținut un loc ce, așa cum se va vedea, nu poate fi neglijat. De fapt, contradicțiile care au avut loc la răscrucea celor două veacuri au semnificația unor adînci transformări politice și sociale în întreaga Europă, exercitînd influențe determinate asupra frontului cultural, care intră, de asemenea, în fermentație. Transformările care intervin ar putea fi formulate, într-o manieră foarte liberă, ca : realizarea interdependenței universale a națiunilor, ștergerea barierelor care izolau în mici sau mari feude diferite țări și crearea premiselor asigurării unui cîmp deschis contactelor internaționale. În acest fel se creează condiția modernizării vieții sociale și culturale a diferitelor țări, păstrîndu-se nealterate particularitățile fundamentale ce decurg din ființa națională, trecutul istoric, tradiția, coordonatele geografice și temperamentale.

Acestor factori de natură externă li se adaugă și factori interni care au influențat dezvoltarea culturii. În mod deosebit se impun mișcările sociale din cele trei principate românești, a căror țintă era desființarea prerogativelor claselor avute și diminuarea opresiunii. Prin amploarea desfășurării, răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan din Transilvania, îndreptată împotriva regimului habsburgic, a însemnat un moment crucial în lupta românilor pentru libertate și dreptate, beneficiind de largi ecouri peste hotare [1], îndeosebi în mediul burgheziei. Răscoala se înscrie în contextul luptei politice a românilor din Transilvania, care capătă în scrierile lui Inocențiu Micu (Clain), pe urmă în ale celorlalți corifei ai Școlii ardelene, un program bazat pe considerente istorice și juridice, program ce susținea ideea vechimii, romanității și continuității românilor. Pornind de la ideile exprimate de Cantemir în *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor*, Inocențiu Micu oferă argumentele edificării conștiinței naționale a românilor de pretutindeni. Susținute cu eficientă erudiție, teze întîlnite și la cronicari, pledează pentru originea romană, persistența neîntreruptă pe meleagurile din vechime și precumpănirea numerică față de celelalte naționalități conlocuitoare[2], ceea ce îndreptățește revendicarea drepturilor legitime atribuite celorlalte națiuni din Transilvania. Programul lui Inocențiu Micu va servi drept imbold și argument și unor acțiuni de amploare din domeniul gîndirii ani-

---

[1] Blaga, Lucian. *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIIIlea.* Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Ed. științifică, 1966, p. 77—78.

[2] Oțetea, A. Op. cit., p. 196.

mate de postulatul ridicării limbii române, de filiație latină, la condiția de limbă literară. Documentul restituirii în drepturile istorice, care a înmănunchiat într-o formă strălucită tezele politice ale luptei naționale a românilor din Transilvania, a fost *Supplex libellus valachorum* (1791), redactat de Samuil Micu (Clain), a cărui rezonanțe au trezit un adînc ecou în inimile românilor.

În Țara Românească, lupta de eliberare a maselor, de pe o poziție antifeudală, influențată de propaganda eteristă, își va găsi expresie în răscoala condusă de Tudor Vladimirescu, care a avut un rol decisiv în procesul renovării vieții politice și sociale, înlesnind afirmarea noii orînduiri burgheze. Spiritul revoluționar care domina Europa primelor decenii ale secolului al XIX-lea a găsit în mediul românesc, pregătit prin ideile Școlii ardelene îmbrățișate cu entuziasm de către intelectualii români, un teren fertil, în care acțiunea lui Tudor încununa o efervescență ce reclama înnoiri structurale. Exponenții procesului motric al societății românești preconizau relații de pe pozițiile noului, care se afirma ineluctabil, racordarea la modul de viață occidental, laic, dinamic și receptiv la mutațiile operabile în interior. Platforma ideologică ce se înalță după 1784, deși nu a fost scutită de contradiții și confuzii, a deschis dialogul culturilor[1], ceea ce a determinat un impuls reconfortant pentru spiritele autohtone hotărîte să-și pună priceperea și talentul în slujba edificării mișcării literar-artistice moderne.

Perioada 1784—1821, marcînd trecerea de la evul mediu la epoca modernă, echivalează în istoria muzicii românești cu o epocă de răspîntie, păstrînd caracteristicile tipologice ale muzicii de pînă atunci, dar totodată afirmînd cu vigoare puternice tendințe de înnoire. Muzica românească iese din starea de dispersiune, contactele cu arta sonoră profesionistă a Apusului nu mai sînt episodice și teritoriale, ci componente programatice ale imperativului renașterii moderne.

Istoria culturii demonstrează cu numeroase exemple situații în care periodizarea sa nu coincide cu periodizarea istoriei generale a unei țări. Istoria muzicii românești indică un asemenea caz. Anul 1821, an de răscruce în destinul poporului român, cînd pandurii conduși de Tudor Vladimirescu, prin mișcarea lor protestatară, au zdruncinat din temelii orînduirea social-politică, dînd lovitura de grație dominației otomane, a declanșat o reacție generalizată în favoarea introducerii formelor specifice epocii moderne. Muzica a avut de cîștigat enorm ca urmare a reînnoirilor inițiate de oamenii luminați ai acelei epoci. Dar anul 1821 nu evidențiază un moment muzical de primă mărime, care să justifice indicarea sa ca hotar într-o periodizare muzicală. În schimb, anul 1823 indică somptuoasa realizare a lui Macarie Ieromonahul, care în lucrările sale muzicale tipărite la Viena purcede la „românirea" cîntărilor psaltice, ceea ce, fără îndoială, constituie un eveniment crucial, cu consecințe extrem de importante. Vom reveni îndelung asupra sa. Deocamdată, reținem faptul că în istoria muzicii românești din epoca mișcării lui Tudor piatra de hotar este reforma lui Macarie, ea însăși un rezultat al marcantelor transformări petrecute în mediul societății românești. Ca atare,

[1] Cornea, Paul. Op. cit., p. 162.

anul 1823 configurează o cotitură a cărei semnificație a înrîurit decisiv asupra ritmului progresului de edificare muzicală românească.

Reprofilarea intervenită în domeniul muzical nu se produce brusc. Tentativa introducerii formelor muzicii europene presupunea antrenarea a numeroși factori, dintre care decisivi erau cei artistici, singurii capabili să susțină comprehensiv superioritatea acestei modalități sonore. Or, în condițiile istorice de la întretăierea celor două veacuri, afirmarea simbolică a prerogativelor muzicii profesioniste occidentale reclama persuasiune și consecvență, deoarece teritoriul muzical era dominat de sonoritățile melismatice și lascive ale meterhanelei, sprijinită de oficialitate, în virtutea loialității față de Poartă și a unei educații care își revendica superioritatea. În aceste condiții, extinderea curentului muzicii apusene în toate țările românești avea șanse de reușită în măsura în care se evidenția indigența muzicii orientale, incompatibilitatea cu sensibilitatea românească și imposibilitatea sa de a oferi compoziției un teren fertil în care să rodească genuri superiore. Bătălia pentru racordarea muzicii românești la fluxul universal și abandonarea anacronismului de tip oriental au implicat o acerbă confruntare estetică, confruntare care nu s-a desfășurat pe plan teoretic, ci practic. Această luptă pentru muzica nouă, care avea să conceptualizeze credo-ul artistic național, a implicat o atitudine contrară unor valori și favorabilă altora. Prin antiteză, muzica europeană a trebuit să-și demonstreze virtuțile, valoarea artistică, iar adepții ei să recurgă la un repertoriu adecvat, care să fie selectat ținîndu-se cont de gradul emancipării gustului muzical. Această cerință obiectivă a determinat un zbor la altitudine coborîtă, repertoriul se alcătuia din piese de minimă dificultate, cu o largă accesibilitate. Prin intermediul acestora s-a pregătit orizontul înțelegerii și abordării mai tîrziu a muzicii lui Mozart și Beethoven.

Emergența muzicii europene a fost înlesnită de fenomenul general al disoluției orînduirii medievale și, implicit, al regimului fanariot, odată cu deșteptarea conștiinței naționale, declanșată în urma răspîndirii Declarației drepturilor omului. În Țările Românești, recrudescența elementului etnic prezintă particularitatea antrenării la acțiunile antiotomane a grecilor. Aceștia dispuneau de o forță considerabilă în Principate și reușiseră să-și apropie prin mariaje, funcții etc. pătura aristocratică, exercitînd o copleșitoare înrîurire asupra sa. Românii se asociau cu grecii în virtutea împărtășirii aceleiași soarte ; îi apăsa, în egală măsură, opresiunea turcească, îi unea o tradiție îndelungată culturală, limba greacă fiind limba oficială a cărților și cîntărilor bisericești. Astfel se justifică participarea numeroșilor cărturari români la renașterea elenismului, care se află sub semnul unei „ample deschideri spre Occident“ [1]. Iată de ce, prin intermediul culturii grecești, ca și prin contactul direct cu Occidentul, pătrund la noi ideile iluminismului francez, ale raționalismului filosofiei germane. Pășind alături de greci în lupta nobilă ce viza solidaritatea balcanică și restaurarea libertății, românii împărtășesc patosul fierbinte al patriotismului elin, folosindu-l în propriul lor

[1] Ivașcu, G. *Istoria literaturii române.* Vol. I. București, Ed. științifică, 1969, p. 288.

interes[1]. Românii devin tot mai conştienţi de necesitatea desfăşurării unei duble lupte : împotriva suzeranităţii turceşti, cît şi împotriva grecilor din mediul fanariot care deţineau poziţii cheie în administraţie şi în cultură, constituind o frînă în afirmarea elementului etnic românesc. Divorţul devenise inevitabil, şi confruntarea intereselor diametrale ale celor două poziţii anagajează forţe puternice, declanşînd conflicte dramatice. Desprinderea de sub influenţa culturii greceşti întîmpină rezistenţă în straturile conservatoare ale cărturarilor bisericeşti, care nu puteau accepta renunţarea la tradiţia românească clădită pe greaca universală a evului mediu. Vor fi nevoiţi să înţeleagă însă că, în împrejurările generate de mişcarea eteristă, greaca devine expresia naţiunii greceşti, că, dintr-o limbă universală, greaca îşi restrînge sfera la cadrele exclusiv naţionale. Realizarea acestei transmutări devine peremptorie, cu precădere, atunci cînd limba română îşi revendică drepturile legitime la afirmare, fiind introdusă în şcolile care iau fiinţă la Iaşi (1813) şi Bucureşti (1818) din iniţiativa ctitorilor Gheorghe Asachi şi respectiv Gheorghe Lazăr, eminenţi cărturari patrioţi, de numele cărora se leagă fondarea culturii moderne româneşti.

Pentru muzicieni, trezirea conştiinţei naţionale are drept efect inexorabila dorinţă de eliminare din societatea noastră a artei turceşti, cu întreaga recuzită care o reprezenta. Deşi nu cunoaştem să fi fost teoretizată într-un program, tendinţa eliminării cîntărilor orientale pare să fie un consens larg răspîndit, semnificativ prin resurecţia interesului pentru muzica de clavir, vocală şi teatrală. Admiraţia muzicii europene ar putea foarte bine să fie considerată ca un protest faţă de muzica oficială de pînă atunci, ca o dezavuare fără ocolişuri a muzicii care nu putea să dea expresie explorării vieţii interioare şi angajării explicite în istorie, coordonate desprinse din versurile poeţilor Ienăchiţă Văcărescu şi Costache Conachi.

Înnoirile se resimt şi în practica lăutarilor, extrem de receptivi la modificările gustului destinatarilor artei lor, care în locul bestelor şi pestrefurilor tînguitoare introduc romanţe sentimentale, cîntece de societate şi arii din opere jucate de trupele străine.

Lupa pentru recunoaşterea limbii române se desfăşoară în domeniul muzicii îndeosebi în cîntarea psaltică, angrenată într-un proces complex de reînnoire, al cărei propovăduitor şi exponent fusese cu un secol înainte Filotei. Postulatul cîntării în limba înţeleasă de norod cîştigase adepţi mai demult, dar nu se impusese definitiv. S-a obţinut doar o concesie prin care se oficializa cîntarea bilingvă : greaca şi româna. După 1810 se pare că fenomenul diglosiei nu asigură balanţa anterioară ; cîntarea în limba română cucereşte teren, înaintează impetuos cîştigînd adeziune. Numai astfel se explică de ce un reprezentant de frunte al cîntării psaltice, Macarie Ieromonahul, va deveni un fervent susţinător al renovărilor intervenite în mentalitatea muzicală bisericească, pregătindu-şi volumele de cîntări ce vor fi publicate la Viena în 1823, în care se purcede la românizarea imnurilor şi troparelor, a melodiilor religioase, acţionîndu-se nu numai asupra compartimentului literar, ci şi asupra celui muzical. Imboldul suprem al lui Macarie Ieromonahul a fost acela

[1] Cornea, Paul, Op. cit., p. 67—68.

de a extirpa ornamentele şi luxurianta ţesătură orientală a cîntărilor de limbă greacă, simplificîndu-le în raport direct cu limba şi sensibilitatea românilor.

De altfel, chiar în cercurile muzicale greceşti care-şi aveau în Bucureşti principala reşedinţă se duce o acerbă luptă pentru adoptarea unor cîntări mai simple, mai accesibile, mai frumoase. Mobilul acestor obiective decurge din nemulţumirea multor psalţi români, şi de alte naţionalităţi beneficiare ale muzicii (psaltice), faţă de dificultăţile şi labilitatea atît a cîntărilor propriu-zise, cît şi a sistemului de notaţie, greoi şi complicat. Reforma notaţiei care se întreprinde în grabă, în speranţa că se vor potoli spiritele recalcitrante, a eliminat numeroase carenţe ale scrisului, dar n-a reuşit să soluţioneze problema fundamentală : criza culturii psaltice de filiaţie greacă. Singura rezolvare acceptabilă putea fi oferită, în această direcţie, numai de către reprezentanţii pămînteni ai respectivului domeniu, ei fiind în măsură să scruteze din interior imperativele majore ale epocii.

Afirmarea trăsăturilor distinctive ale poporului român şi a capacităţii sale de făuritor al unor producţii artistice viguroase a antrenat totalitatea componentelor vieţii spirituale. Principiul afirmării limbii române ca limbă literară şi de cult s-a extins asupra tuturor ramurilor artistice. Muzica practicată din vechime de locuitorii ţării noastre, conservată cu sfinţenie şi transmisă pe cale orală din generaţie în generaţie devine un argument al vitalităţii, durabilităţii şi mai ales originalităţii româneşti.

Concepţia aceasta coincidea cu ideile puse în circulaţie, în ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea, de către descoperitorii poeziei populare, potrivit cărora geniul poetic al unui popor îşi găseşte expresie strălucită în creaţia folclorică. Concepţia aceasta, susţinută de Johann G. Herder, va genera un curent care va beneficia de adeziunea oamenilor de cultură din întreaga Europă, oferind creaţiei romantice, literare şi muzicale, o inepuizabilă sursă de inspiraţie. Reprezentanţii acestui curent apar la noi deîndată ce se acreditase programul său, avînd în persoana lui J. F. Sulzer un propagator al „glasului poporului" român.

Mult înainte, Dimitrie Cantemir subliniase cu pasiune şi erudiţie frumuseţea şi perenitatea genurilor populare, într-o interpretare istorică menită să ateste vechimea şi farmecul manifestărilor artistice orale româneşti. Privit prin prisma considerentelor sale, D. Cantemir este un precursor al curentului folcloric european.

În condiţiile trezirii conştiinţei naţionale româneşti, orientarea menţionată cunoaşte o pregnantă înviorare, reperabilă în însăşi atitudinea faţă de producţiile muzicale de provenienţă populară.

Cărturarii ieşiţi din popor, cu prilejul unor reuniuni, cîntă melodii străbune, mîndrindu-se cu ele, prezentîndu-le străinilor ca o dovadă a neînstrăinării fiinţei naţionale. Lăutarii, la rîdul lor, sesizează noua direcţie care se produce, şi-şi supun repertoriul unei riguroase examinări. Piesele orientale, turco-greceşti, au fost trecute pe plan secundar, în timp ce melodiile tîrgurilor şi satelor româneşti se bucurau de o deosebită atenţie. Erau interpretate cu prioritate piesele vocale — baladele, doinele şi cîntecele lirice.

Creaţia muzicală populară îşi etalează valenţele şi prin potenţialul expresiv, generator de infuzii pentru creaţia cultă. Deşi au supravieţuit puţine mărturii, partituri propriu-zise, se poate demonstra interesul crescînd al muzicienilor profesionişti pentru folclorul românesc, concretizat în două categorii de lucrări. Prima, didactice : cîntecele populare sub forma unor aranjamente pentru pian sînt integrate procesului instructiv instrumental, introducîndu-se în repertoriul curent, prin intermediul unor partituri, colecţii sau metode. A doua categorie se referă la compoziţii axate pe principiul valorificării melodiilor din Ţările Române de către muzicieni străini. Sinceri admiratori ai muzicii populare sau dornici să cîştige adeziunea publicului nostru, aceştia operează cu melodii cunoscute auditorilor, prezentîndu-le într-o înveşmîntare de fatcură profesionistă. Se reînnoadă, în acest fel, linia promulgată cu multe decenii în urmă de către Ioan Căianu şi Daniel Speer. De data aceasta, începuturile reperabile în *Variaţiunile pe aria moldavă „Mititica"* (1806) de Bernard Romberg, reluate de către acelaşi autor şase ani mai tîrziu, în *Caprice pous le violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques avec deux violons alto et basse ou de piano forte, op. 45*[1] nu vor fi oaze izolate, ci verigi dintr-un lung şir de lucrări, al căror număr va spori concomitent cu înaintarea în timp. Prin variaţiunile şi capriciul menţionat se produce saltul calitativ înspre zona superioară a actului de creaţie, depăşindu-se stadiul adaptării unei melodii folclorice, în folosul tratării savante, care determină metamorfozarea tematică, prefigurînd principiul simfonizării. Evident, variaţiunea şi capriciul aşa cum se prezintă în concepţia şi realizarea lui Romberg sînt cele mai elementare structuri componistice. Însemnătatea lor, pentru respectivul moment istoric, este totuşi considerabilă, deoarece depăşeşte stadiul fotografierii monocrome, aducînd în plus opunerea mai multor teme, ca şi diferitele ipostaze clădite după principiul contrastului. Cu cele de mai sus nu s-au epuizat datele emancipării muzicii româneşti, deoarece acelaşi interes pentru muzica populară românească se conturează şi în genurile lirico-teatrale. Ca urmare amplelor mişcări sociale din Transilvania, care invederau recunoaşterea oficială a românilor, autorii, compozitorii şi conducătorii unor trupe intuiesc stringenţa înfăţişării unor aspecte legate nemijlocit de viaţa şi datinile noastre, precum şi a prezentării de spectacole cu muzică în limba română. Astfel, se scriu lucrări cu tematică românească, ceea ce justifică introducerea unor momente muzicale specifice. Se evidenţiază opera *Încartiruirea,* de compozitorul Anton Hubacek, şi vodevilul *Elizena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului,* de Johanna Frîncul von Weisenturn, în care un succes deosebit îl repurtase un joc românesc din ţinutul Haţegului. Privitor la prezentarea în limba română a unor spectacole teatral-muzicale, se menţionează *Vecinătatea periculoasă,* de Kotzebue, la 27 aprilie 1818[2].

---

[1] Breazul, George. *Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre.* În : *Pagini de istoria muzicii româneşti,* Vol. II. Ediţie îngrijită de Gheorghe Firca. Bucureşti, Ed. muzicală, 1970, p. 137—146.

[2] Mărcuş, Ştefan. *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal şi Banat.* În : *Teatrul românesc în Ardeal şi Banat.* Volum editat de Teatrul Naţional din Cluj, întocmit de Buteanu, A., Timişoara, Inst. de Arte Grafice, 1945, p. 29.

Factorii politici responsabili pentru dezvoltarea diferenţiată a Ţărilor Româneşti au acţionat şi în această perioadă, astfel încît viaţa muzicală din Transilvania, aflată sub dominaţie austriacă, va beneficia de un regim special comparativ cu Moldova şi Ţara românească, avantajînd curentul muzicii clsice. Constatarea aceasta nu infirmă teza emisă anterior, şi anume : tendinţa generală a dezvoltării muzicii româneşti a fost aceea a sincronizării, a aducerii la numitor comun, la scara întregului teritoriu românesc — independent de stăpînirea politică — a manifestărilor artei sonore, prin răspîndirea curentului profesionist european, al cărui imbold va răsări în creaţia muzicală autohtonă, originală prin comuniunea superioară cu melosul popular.

Despre o activitate teoretică s-ar părea că nu se poate vorbi în adevăratul sens al cuvîntului — pretenţiile în acest sens apar premature. Totuşi sînt de observat preocupări didactice, care uneori se traduc prin fixarea unor reguli, principii de însuşire progresivă a artei sunetelor, a tehnicii instrumentale. De asemenea, cărţile de psaltichie, unele cu prefeţe ce conţin incursiuni istorice, reprezintă în final probe ale aceleiaşi activităţi teoretice, pe care o susţine strălucit în acest domeniu Macarie Ieromonahul. Apare acum şi interesul pentru viaţa muzicală relatată în studii publicate în periodice, inclusiv în prestigioasa revistă *Allgemeine Musikalische Zeitung* de la Leipzig. Dacă la acestea adăugăm şi diferitele însemnări de călătorie care consemnează succint aspecte ale fenomenului muzical de la noi, vom putea aprecia că izvoarele cercetării muzicologice se îmbogăţesc considerabil.

Deşi nu se remarcă personalităţi cu aplicaţii teoretice de mare însemnătate, ca în cazul epocii anterioare — D. Cantemir, şi I. Sulzer —, excepţie făcînd Macarie, trebuie să recunoaştem că aceşti doi aşi sînt prezenţi, prin scrierile lor, în conştiinţa muzicologică a epocii. *Istoria Daciei transalpine* se bucură de circulaţie europeană, prin intermediul ei se cunosc trăsături ale muzicii noastre populare, melodii specifice din toate Ţările Româneşti şi muzica psaltică. Autoritatea ştiinţifică a cărţii lui Sulzer a fost enormă ; ea a avut un rol important în fundamentarea disciplinei care va studia muzica bizantină. Totodată compozitori de prestigiu vor putea cunoaşte tipuri melodice româneşti. D Cantemir ne apare în cărţile despre muzica orientală, în enciclopedii şi în importante cărţi de istorie drept unul dintre cei mai reputaţi cunoscători ai muzicii româneşti, turceşti, persane şi greceşti.[1]

Cantemir va fi considerat un mare teoretician al muzicii turceşti, un iscusit interpret şi un remarcabil compozitor, piesele sale fiind luate ca puncte de referinţă pentru europeni, îndeosebi muzicienii care vor să intre în tainele artei muzicale orientale. Lui i se recunoaşte inventarea sistemului alfabetic de notaţie al muzicii turceşti. Adeseori a fost invocat pentru teza sa că muzica turcească ar dispune de calităţi superioare muzicii clasice europene. Pentru ilustrarea acestor aserţiuni, vom recurge la o singură lucrare, a fracenzului M. Guys, *Voyage littéraire de la Grèce,* în care, vorbindu-se despre muzica vechii şi modernei

---

[1] Cosma Viorel. *Contribuţii inedite la studiul moştenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir* (II). În : *Muzica,* Bucureşti, 1973, Nr. 11, p. 13—28.

Elade, se apelează la scrierile lui Cantemir, ca un specialist avizat, relatîndu-se diferite momente legate de muzica grecilor, recurgîndu-se și la întîmplările din *Istoria Imperiului otoman*[1]. În acest fel se consemnează prezența gîndirii muzicale românești în cercetările oamenilor de știință europeni, integrarea fenomenului muzical teoretic autohton în contextul celui european.

Transilvania muzicală prezintă la o radiografiere comparativă cu muzica Imperiului austriac numeroase similitudini. Personalitățile animatoare sînt formate în mediul prielnic al Vienei. Adeseori, muzicienii austrieci, cehi și slovaci vor deține funcții muzicale în orașele Transilvaniei. Repertoriul, ca și procesul instructiv muzical, se va afla, adeseori, sub puternica înrîurire a muzicii și școlii interpretative austriece. Rivalitatea dintre Viena și Budapesta în chestiunea dominării Transilvaniei va da cîștig de cauză culturii austriece. În mod deliberat, emisarii imperiali susțineau orice manifestare artistică ce propaga tipul vieții mondene din metropolă, încurajînd în principal trupele teatrale și muzicale de limbă germană. În acest scop, eforturile considerabile investite de curtea imperială apăreau legitime, dat fiind substratul politic pe care-l slujeau. În asemenea condiții, muzica a prosperat în mod deosebit în reședințele urbane cu populație germană, continuîndu-se o străveche tradiție. Brașovul, Sibiul, Timișoara și Sighișoara oferă o vie activitate muzicală, a cărei piloni sînt pe mai departe catedralele, bisericile, care dispuneau de formații corale și instrumentale, avînd angajați organiști și cantori, unii dintre aceștia posedînd o înaltă pregătire muzicală.

Se accentuează, în același timp tendința desprinderii manifestărilor muzicale de sub tutela bisericească. Spiritele înaintate care își descoperiseră temeiul ideologic în concepția raționalistă nu mai acceptau obnubilarea personalității în numele respectului sacru al normelor doctrinare. Artiștii încearcă să-și fixeze un nou loc în cadrul formelor reclamate de către viața mondenă, îndreptîndu-se înspre zone tematice independente de biserică. Municipiile, în conducerea cărora un rol tot mai mare îl dețin reprezentanții burgheziei, încurajează tendința de laicizare a artei, acordînd sprijinul unor formații muzicalo-teatrale ambulante, clădind săli de spectacole și concerte, încurajînd turneele, inclusiv ale unor virtuozi instrumentiști pelegrini. Deși nu-și permiteau să aloce însemnate resurse financiare pentru muzică, dregătorii municipiilor căutau totuși să fructifice inițiativele particulare, entuziasmul și pasiunea unor animatori ai muzicii, neezitînd să se erijeze în postura de susținători ai artelor. Pentru un municipiu era o chestiune de prestigiu să dispună, fie și pentru scurt timp, de o formație orchestrală sau de o trupă de actori și cîntăreți. Orașele cu număr mare de sași au știut să prețuiască și să încurajeze manifestările muzicale !

Se cuvine relevată ascensiunea înscrisă îndeosebi la începutul secolului al XIX-lea de către muzica maghiară din Transilvania, care va contribui, de asemenea, la saltul valoric pe care viața muzicală îl rea-

---

[1] Guys, M. *Voyage littéraire de la Grèce ou Lettres sur les grecs anciens et modernes avec une parallèle de leurs moeurs.* Ed. III, vol. II. Paris, Chez V. Duchese, Librairie, 1793, p. 22—26 și 32.

lizează. În mod deosebit se relevă activitatea muzicală desfășurată la Cluj, unde, așa cum se va vedea în paginile următoare, a luat ființă o societate care-și propune cultivarea muzicii, precum și trupe teatrale și muzicale. Tabloul muzicii transilvănene, la încropirea căruia își dau concursul diferitele naționalități conlocuitoare, precum și numeroși muzicieni străini, indică o relativă varietate, prin reprezentarea tuturor compartimentelor existente în alte țări. Astfel, trupele muzicale, inclusiv de operă, impun un evantai larg deschis atît ca profil, cît și ca repertoriu. Demn de reținut este periodicitatea cu care se succed reprezentațiile stagiune de stagiune. Fără îndoială, genul muzical al spectacolului, sintetizînd diferite ramuri artistice, a polarizat interesul publicului larg. Particularitatea distinctivă a trupelor transilvănene se leagă de aspectul multinațional al cercului melomanilor cărora li se adresau, ceea ce explică prezența artiștilor versați în limbile română, germană, maghiară, pentru a satisface imperativele lingvistice ale beneficiarilor plătitori.

Activitatea orchestrală, camerală, vocal-instrumentală și corală continuă să fie legată de biserici. Dar cum în interiorul artei dominate de religie se agravează tendințele centrifuge, tot mai insistent se afirmă idei umaniste de o puternică elevație, urmărind apropierea imaginilor de sensibilitatea umană. Biserica nu mai controlează, ca înainte, expresia artei, fiind nevoită să se resemneze, să accepte modalitățile noi oferite de creatori, modalități aflate sub înrîurirea esteticii iluministe și raționaliste. În acest fel, genurile muzicale cultivate în cadrul lăcașurilor religioase s-au dezvoltat sub amprenta curentului de laicizare a artei sonore.

În paralel, sporește numărul manifestărilor muzicale necultice, al concertelor propriu-zise, ale căror mandatari au fost, ca și mai înainte, *colegiile muzicale (collegium musicum)* și forma modernă a acestora, cunoscută sub denumirea de *academii muzicale*. În cadrul lor se prezintă lucrări de mare dificultate tehnică, ce reclamau interpreți profesioniști sau, cînd aceștia nu se aflau la dispoziție, amatori cu temeinică pregătire instrumentală. Se interpretează simfonii, oratorii, cvartete, sonate, adică genurile cu o cotă ridicată în toate centrele muzicale europene. Diferențele pe care le vom sesiza ulterior în această privință se referă la compozitorii care le reprezintă, ceea ce nu este de loc un factor de neglijat. Evident, stadiul incipient al dezvoltării sociale și menținerea așezămintelor vechi lasă să se întrevadă că viața muzicală de concert păstrează trăsăturile anterioare : unii domnitori, guvernatori și nobili își permit să întrețină ansambluri muzicale restrînse, care-și desfășoară activitatea într-un cadru închis, rezervat persoanelor aflate în anturajul lor. Este adevărat, această tipologie a vieții muzicale trăiește ultimele clipe. Noul complex de relații instaurat de burghezie va distruge stabilimentele vechi, înlocuindu-le cu altele noi, mai democratice, avînd un cerc mai larg de audienți.

Mediul propice pentru manifestările muzicale relativ permanente îl asigură orașele în ascensiune, care-și revizuiesc stilul normelor de conviețuire, adoptînd forme moderne de viață și cultură. Din arsenalul acestora, un loc important se atribuie compartimentelor artistic,

informativ și instructiv. Orășeanul sfîrșitului veacului luminilor și din epoca următoare își afirmă o receptivitate sporită față de tot ceea ce îl înconjoară. Vrea să cunoască fenomenele, indiferent de natura lor, să le explice cît mai științific. Cere să fie ținut la curent cu viața politică din lume; aspiră la un orizont filosofic și literar cît mai cuprinzător. Dorește să-și cultive simțul artistic, conducîndu-se după dictonul larg acreditat în primele două decenii ale secolului al XIX-lea: „cultura aduce fericire omului"[1]. Curiozitatea față de domeniul muzicii este de asemenea înscrisă în itinerariul cetățeanului modern, care-și delectează simțul auzului cu un larg diapazon structural, începînd cu romanța și mazurca, și terminînd cu opera și simfonia. Un rol deosebit în procesul răspîndirii muzicii l-au jucat femeile, poziția lor în societate. Din clipa în care acestea au ieșit din claustrare, au început să organizeze în saloane o viață mondenă, cu vizite și dineuri. Aici se etalau noutăți, alături de ținuta vestimentară, adeseori importată de la Paris; aici se făcea risipă de maniere elegante; aici se demonstra buna educație a fiilor și a fiicelor instruiți cu profesor de franceză și de clavir. A cînta la pian proba pe atunci orizontul cultural, rafinamentul gustului, gingășia caracterului. Ca atare, se răspîndește interesul pentru pian, pentru muzică, importîndu-se masiv o nouă viziune asupra muzicii, aceea adoptată din Occident. Asistăm la răspîndirea muzicii europene prin intermediul muzicii de salon și, deopotrivă, la emanciparea gustului muzical. De la piesele de salon și pînă la muzica de concert și teatrală, deși distanța este mare, se întinde totuși o punte care într-un anumit sens le condiționează. Pentru a intra în sala de concert, se presupune efectuarea unui stagiu de cultivare sau de ascultare a muzicii de salon. Faptul însuși că se poate vorbi despre muzica de salon, teatrală și de concert denotă un progres pe linia escaladării complexei structuri muzicale.

Dintre formele vieții muzicale de tip organizat, în mod vizibil se detașează spectacolele lirico-teatrale. Din 1790, aproape stagiune de stagiune se poate indica cîte o trupă sau mai multe care, în pofida dificultăților, a caracterului lor spontan, au menținut aprinsă torța incandescentă a Thaliei române. Spectacolele lirice s-au afirmat în cadrul trupelor teatrale. Altfel spus, fenomenul care a dezlănțuit mișcarea lirică se identifică în cercul actorilor ambulanți, avînd o oarecare pregătire specială. Pare imposibilă trasarea unei linii de demarcație între trupele teatrale și cele muzicale, într-atît s-au contopit. Cert este faptul că toate trupele de prestigiu din acea vreme au avut în componența lor asigurate compartimentele (inclusiv soliștii vocali) necesare susținerii spectacolelor lirice. De cele mai multe ori, artistul trebuia să aibă o pregătire multilaterală, fiind și cîntăreț cu o voce cultivată la școala belcanto-ului. Din galeria animatorilor artei lirice în țara noastră pînă în 1821, în mod deosebit se relevă figura lui Johann Gerger, impresar, cîntăreț, actor, regizor și poate nu în ultimul rînd autor (compozitor). Vom avea prilejul să insistăm la locul indicat asupra activității sale, ca de altminteri și a altor figuri marcante. Aici se cuvine precizat că

[1] „Allgemeine Musikalische Zeitung", Leipzig, nr. 46, 16.XI.1814, p. 772.

trupele ambulante germane şi, după 1810, maghiare au întreţinut în Transilvania o vie activitate, beneficiind de concursul şi experienţa oamenilor de artă vienezi. Trupele germane care cultivau un repertoriu european, avînd înscrise în palmares un însemnat număr de titluri italiene, au întreprins turnee şi în Ţara Românească, la Bucureşti, contribuind, în acest fel, la încropirea procesului realizării unităţii culturale a tuturor românilor. Trupele venite din Sibiu, Timişoara şi Braşov au sădit în inimile intelectualilor români de pretutindeni sămînţa roditoare a artei lirice, au indicat calea de urmat pentru împlinirea dezideratului emancipării muzicii naţionale. Exemplul trupelor ambulante a dus la închegarea unor formaţii româneşti al căror strămoş ar putea fi identificat, în anul 1814, în existenţa acelui „Theatrum Vlachicum Bucharestini", despre care, din nefericire, se cunosc sumare relaţii.

Din galeria personalităţilor animatoare, care au jucat un rol proeminent în orientarea vieţii muzicale româneşti spre Europa, se distinge domniţa Raluca Caragea, o bună pianistă, prin al cărei elan Bucureştiul a fost înzestrat din 1818 cu sala de spectacole „Cişmeaua Roşie", adăpostind reprezentaţiile turneelor ansamblurilor lirice. Astfel, s-a creat condiţia sine qua non a existenţei activităţii de operă, a celei mai moderne, înalte şi eficiente instituţii muzicale, cu o largă adeziune în mediul publicului român.

Adevărul este că toţi muzicanţii sau susţinătorii lor au desfăşurat o muncă plină de sacrificii în condiţii prea puţin prielnice. Nu a fost uşor de demonstrat că muzica tereremurilor devenise neconcordantă firii românilor şi că locul meterhanelelor orientale se cuvenea atribuit formaţiilor lirice şi ansamblurilor de instrumentişti. Partizanii muzicii europene au asaltat cutezători redutele pestrefurilor pentru a le distruge de pe teritoriul ţării noastre, construind în locul lor edificii moderne, în care melodii ingenioase susţinute de acorduri majore şi minore într-o înlănţuire cît mai inspirată constituiau argumentele trăiniciei şi viitorului.

În rîndurile anterioare, perioada 1784—1823 a fost calificată drept răscruce pentru istoria muzicii româneşti. Într-adevăr, în această etapă s-a produs o cotitură de proporţii în mentalitatea muzicală a factorilor umani de care aceasta a depins. Tinerii, intelectuali cu vederi progresiste care au intuit calea renaşterii muzicale, au militat cu ardoare pentru cauza lor, adjudecîndu-şi victoria. În mai puţin de patru decenii are loc o transformare fără precedent în arta sonoră de la noi, creîndu-se platforma pentru afirmarea muzicii profesioniste. A rămas însă nealterată muzica populară, cîntată de populaţia neviciată de producţiile importate. Se demonstrează, şi în acest fel, originalitatea şi consistenţa substanţei muzicale a poporului român. Virajul semnalat nu a avut suficient răgaz, şi deci nici forţă, pentru a se desfăşura pînă la capăt. Cu alte cuvinte, în timpul celor patru decenii s-a discreditat un „mit", dar nu a fost cu putinţă să se şi alunge din cetate. Abia în faza istorică secventă, după 1821, se va tranşa definitiv această chestiune.

Vorbind despre muzica românească, nu putem face abstracţie de reprezentanţii săi. Să ne interogăm aşadar asupra personalităţilor care au slujit-o, pentru a realiza valoarea contribuţiei şi ataşamentul lor faţă de muzica noastră. Întrebările posibile din această categorie par să

constituie călcîiul lui Achile pentru noi, deoarece nu putem indica nume românești de muzicieni profesioniști. Nici din rîndul locuitorilor de origine maghiară nu s-au remarcat muzicieni. Singura excepție de la regulă o fac sașii. Ei au beneficiat de condiții mai prielnice, fapt care a permis unor transilvăneni de naționalitate germană să îmbrățișeze cariera muzicală. Situația înfățișată comportă unele reflecții. Românii au venit în contact cu muzica profesionistă europeană cu secole în urmă. Un argument concludent îl servește Ioan Căianu. Raportul permanent cu muzica europeană se prefigurează pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, odată cu zdruncinarea suzeranității turcești. Artă complexă, muzica își asigura forța de penetrație prin intermediul profesioniștilor, al acelor susținători talentați și pasionați care-și consacră existența muzicii. Din rîndul românilor, și nu numai, se consacră muzicii europene o seamă de tineri, luînd lecții cu profesori, manifestîndu-se într-un cerc închis. Se înțelege că în condițiile social-economice de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, și chiar mai tîrziu, nu-și permitea oricine să învețe pianul sau un alt instrument clasic, care comporta cunoștințe teoretice, un îndelungat studiu zilnic etc. Numai odraslele claselor avute puteau beneficia pe atunci de condițiile speciale ale vieții de muzician profesionist. Or aici, în mediul aristocrației și al moșierilor, acționa o concepție retrogradă, paralizantă pentru orice tentativă de consacrare muzicală. În opinia lor, apărată din păcate cu strășnicie, adeseori cu mijloacele silniciei, profesiunea de muzician era nedemnă pentru un descendent al familiilor înstărite. Socoteau că era o rușine, o profanare a demnității clasei căreia aparțineau, o josnicie să te manifești în public ca muzician, și ca compozitor. Tonul amenințător era ales ori de cîte ori cineva îndrăznea să calce aceste principii, atît de descurajatoare și inhibatoare. Aprehensiunea față de opinia ostilă carierei de muzician a frînat decenii în șir progresul artei sonore, impietînd nemijlocit asupra ritmului de dezvoltare a acestei ramuri artistice în mediul societății românești.

Lăutarii au fost muzicienii care au profesionalizat arta interpretativă de esență populară. Atunci cînd s-a răspîndit curentul clasic, lăutarii, cu spiritul lor receptiv și cameleonic, au tradus în maniera lor compoziții, îndeosebi de factură miniaturală. Tot lăutarii s-au coborît în fosa orchestrală la spectacole de vodevil sau festive în care era solicitată colaborarea muzicii. Cu tot meritul pe care nimeni nu intenționează să-l nege, lăutarii nu puteau acoperi decît un anumit spațiu din viața muzicală, și acesta era destul de restrîns. Temperamente spontane, înzestrate cu o tehnică improvizatorică remarcabilă, lăutarii rămîn profesioniștii artei muzicale orale, nescrise. Or, muzica europeană reclama muzicieni cu o instruire complexă. În consecință, cei care au vibrat la ideea extinderii muzicii clasice în sînul societății românești au înțeles că, parafrazînd un vechi dicton, dacă nu existau muzicieni autohtoni, atunci trebuia importați. Astfel, s-au deschis larg porțile muzicienilor străini, cărora le datorăm mult pentru ceea ce au făcut, în faza sincroniei, a antrenării, prin forța exemplului, a talentelor recrutate din rîndul populației băștinașe. Acești muzicieni au satisfăcut cerințe multiple, ca, bunăoară : a) au dat lecții de muzică (instrumentală și vocală) ; b)

au înjghebat formaţii camerale, mici orchestre, trupe lirice, deci au interpretat muzica ; c) au compus.

În toate cele trei ipostaze, muzicienii străini din Ţara Românească, Transilvania şi Moldova au servit curentul european, ceea ce înseamnă că, parţial, au ignorat tradiţia autohtonă. Ei au transpus într-un mediu care dispunea de o veche artă sonoră un nou curent, străin de particularităţile spirituale şi structurale ale poporului român. De aici decurg reacţiile organismului românesc, de respingere a acestui corp străin, care îi era totuşi atît de necesar. Faza istorică în care se afla muzica românească necesita tocmai un asemenea transplant, adică permutarea curentului european la dimensiunile tuturor regiunilor ţării noastre. Etapa următoare avea să fie legată de conferirea unor particularităţi româneşti artei preluate. De altfel, această necesitate se resimte imediat după realizarea simbiozei, mărturie fiind acele încercări de conectare a melosului popular, deci a artei tradiţionale româneşti, la tensiunea muzicii europene. Procesul acesta se identifică atît în procesul instructiv muzical, în metode de pian, culegeri de piese, cît şi în lucrările cu o finalitate artistică, de repertoriu, deci în compoziţii propriu-zise. Faptul descris anterior demonstrează că, în faza respectivă, dialectica evoluţiei a legitimat adoptarea muzicii europene în sine, înlesnind şi transplantul de muzicieni.

Specificul muzical, care vehiculează un limbaj de circulaţie universală, a permis o asemenea soluţie, în timp ce în literatură, bunăoară, fenomenul lingvistic nu făcea posibilă angajarea mercenarilor. Literatura română s-a putut dezvolta numai de către mînuitorii graiului poporului, în timp ce muzica a îngăduit ca, anterior constituirii pe făgaş naţional, să existe prin limbajul şi valorile de circulaţie care erau uşor receptate. Partiturile, pentru a putea fi recepţionate, nu era suficient să se afle la Bucureşti, Braşov, Iaşi sau Cluj. Ele trebuia să fie citite, interpretate de cineva, de muzicieni pricepuţi care să se afle necondiţionat în respectivele localităţi. Citirea sonoră a acestor partituri era înţeleasă deopotrivă de auditorul român, german sau maghiar, francez şi italian, cu condiţia unei anumite iniţieri. Evident, compoziţiile cu text, opere, cantate etc., intrau într-un regim special, deşi se cunoşteau şi pe atunci la noi cîteva limbi, iar cei care frecventau manifestările muzicale erau, de bună seamă, posesorii unor fonduri lexicale străine.

Procesul încropirii culturii proprii prin recurgerea la profesionişti din afară nu este un atribut exclusiv muzical. Se întîlneşte nu numai în teatru, dar şi în alte domenii, ale vieţii materiale. De asemenea, nu este specific numai muzicii româneşti. Cu excepţia ţărilor din vestul Europei, care au făurit arta muzicală profesionistă aşa cum o înţelegem astăzi, se poate afirma că procedeul într-ajutorării, emigrării, adopţiunii prin mijlocirea specialiştilor străini este general. Înseşi ţările occidentale sînt îndatorate muzicienilor italieni renascentişti. Mai explicit, culturile muzicale născute după 1750 îşi datorează emanciparea europeană muzicienilor din afară. Înainte de a dispune de muzicieni autohtoni, culturile muzicale au beneficiat de colaborarea unor muzicieni străini. Într-un asemenea context larg, înţelegem mai bine resorturile

intime ale devenirii profesioniste a muzicii noastre, a locului pe care-l ocupă muzicienii străini.

Dezvoltînd mai departe firul ideilor legate de această problemă, rămîne să ne întrebăm în ce măsură acești muzicieni prezentau garanție profesională? Să privim realist lucrurile, fără să ne facem iluzii. În părțile noastre nu veneau muzicieni de calibru. Marea majoritate a acestora o reprezintă cadrele nerealizate în țările lor. Ca atare, garanția profesională predominantă nu putea fi decît minimă. Adeseori, cei luați drept profesioniști erau în realitate diletanți. O altă categorie se întrevede în rîndul tinerilor debutanți, care, din dorința de afirmare, necunoscînd vitregia condițiilor la care se expuneau, se încumetau să-și caute norocul în Țările Românești, zăbovind aici pînă cînd prindeau curaj spre a se reîntoarce în centrele muzicale capabile să le asigure reputația mult rîvnită. În sfîrșit, o altă categorie este aceea a virtuozilor instrumentiști care concertau pretutindeni, fapt ce explică turneele în orașele noastre.

Ar fi absurd să formulăm pretenții exigente la adresa acestor muzicieni, dat fiind condițiile aspre care-i așteptau. Indiscutabil, talentul și pregătirea unui muzician pedagog au fost de natură să exercite o mare influență, oglindindu-se în rezultatele muncii sale. Consemnînd caracterul eteroclit al formației muzicienilor străini, să admitem totodată că nu spiritul mercantil i-a mînat spre tîrgurile noastre — deoarece cariera muzicală nu permitea căpătuiala — ci pasiunea pentru muzică, dragostea față de lumea mirifică a sunetelor! Spiritul de sacrificiu animat de o nețărmurită încredere în viitorul muzicii Țărilor Românești i-a condus în itinerarul lor. Desigur, muzicienii străini au activat sezonier în reședințele carpatine, dar a existat și o altă categorie, formată din elementele care s-au integrat definitiv în mediul românesc, dîndu-și obolul talentului pe altarul artei muzicale pînă în ultima clipă a vieții.

În vreme ce în Moldova și Țara Românească se deștelenea ogorul muzicii lineare, clasicismul vienez înregistra momentul supremei realizări. Gluck demonstrase convingător adevărul concepțiilor reformatoare în genul liric, Haydn elabora partiturile simfoniilor londoneze și aborda, cu succesul acreditat de maturitatea măiestriei și experienței, genul oratoriului. Mozart compune operele *Don Giovanni, Flautul fermecat,* simfoniile ultime și *Recviemul,* încheindu-și brusc, în 1791, cariera strălucitoare; Beethoven acoperă cu viața sa agitată întreaga perioadă supusă observației noastre, încununînd monumental și într-un mod personal principiile contemporanilor săi în nemuritoare opusuri simfonice și camerale, prefigurînd prin spiritul său invoator și vizionar estetica romantică.

Toate aceste împliniri concretizate în ceea ce denumim clasicismul vienez au exercitat influență asupra muzicii de la noi? Se poate determina o legătură a muzicii românești cu școala vieneză? A răsunat în sălile de concert și operă de la noi muzica contemporană? Se disting mărturii capabile să ateste că muzica românească a intrat în orbita compozitorilor vienezi?

Întrebarea din urmă riscă să fie insolentă, și răspunsul nu este, din păcate, pozitiv. Muzica românească nu a constituit, ca muzica populară rusă și maghiară, obiect de inspirație pentru Haydn și Beethoven. Cu

toate acestea, sînt de menţionat unele date răzleţe care, deşi nu schimbă esenţa cauzei, trebuie consemnate. Este de presupus că Josef Haydn a beneficiat de unele relaţii despre ţara noastră, despre Transilvania, cel puţin prin intermediul fratelui său Michael. Mozart a recurs, pentru obţinerea coloritului turcesc al muzicii ienicerilor din Singspielul *Răpirea din Serai,* la formula melodică descendentă, din treaptă în treaptă, a dansului dervişilor transcris de Dimitrie Cantemir. George Breazul a susţinut cu impresionantă risipă de argumente acest fapt, subliniind caracterul românesc al respectivului motiv, întîlnit ulterior în numeroase melodii populare[1]. Dacă asupra originii româneşti a inflexiunii din aria dervişilor persistă semnul întrebării, în mod cert a fost demonstrat faptul că Mozart a ajuns în posesia acelui citat datorită lui Cantemir. În sfîrşit, pe filele 31—32 ale Caietului de conversaţie nr. 5 a lui Beethoven se pot citi următoarele rînduri, scrise de un necunoscut care-i oferă melodii orientale : „Sînt din Turcia şi posed dansuri şi melodii turceşti, greceşti şi valahe ; dacă doriţi, vi le aduc"[2].

---

[1] Breazul, George. *La bicentenarul naşterii lui Mozart,* 1756—1956. Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1956, p. 89—163.

[2] George Breazul, în *Valorificarea artistică a folclorului,* comunicare susţinută la Consiliul Ştiinţific al Conservatorului „C. Porumbescu" din Bucureşti — 22 mai 1956 — şi publicată în *Pagini de istoria muzicii româneşti,* vol. II, p. 129, arată că : „Încă din secolul al XVIII-lea fuseseră culese şi publicate (de Fr. J. Sulzer) melodii populare româneşti, *Walachische Tanze und Lieder* — despre care vine vorba în Caitele de conversaţie ale lui Beethoven..."

Eugen Pricope reia această idee în monografia *Beethoven,* Bucureşti, 1958, p. 258, admiţînd că un vienez i-ar fi prezentat melodiile valahe.

Viorel Cosma, în studiul *Contribuţii privitoare la pătrunderea creaţiei lui Beethoven în Ţările Române (secolul al XIX-lea),* publicat în *Studii şi cercetări de istoria artei,* seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom. 17, nr. 2, Bucureşti, 1970, p. 213—214, publică textul beethovenian din Caietul de conversaţie nr. 5 din care rezultă că, într-adevăr, i s-au oferit melodii turceşti, greceşti şi valahe. V. Cosma nu este de acord cu G. Breazul în ceea priveşte muzicianul căruia i se datorează transcrierea pieselor muzicale prezentate lui Beethoven, susţinînd că ar fi vorba de *Baletele valahe* ale lui Daniel Speer sau, „mai puţin probabil", o culegere în manuscris pe care nu o cunoaştem.

Analizînd datele acestei probleme, admitem trei posibilităţi : 1. Beethoven a putut totuşi cunoaşte melodiile publicate de Sulzer ; 2. este plauzibilă presupunerea că la mijloc ar fi o culegere necunoscută nouă ; 3. mai puţin probabil ar fi varianta Daniel Speer, deoarece nu conţine melodii, ci compoziţii axate pe modele de inspiraţie naţională. Dacă ar fi fost Baletele lui Speer, Beethoven ar fi notat că i s-ar fi oferit şi melodii poloneze, ungare, ruseşti. Apoi, la Speer nu sînt melodii turceşti. Rămîne ca să se clarifice în viitor această chestiune. Ceea ce nu se cunoaşte în legătură cu melodiile valahe oferite lui Beethoven nu se rezumă numai la întrebarea cine le-a cules, dar şi ce anume cîntece şi dansuri i s-au oferit. De asemenea, dacă le-a reţinut, sau cel puţin dacă le-a parcurs, deci le-a cunoscut, dacă le-a folosit. Această ultimă întrebare este, credem, lămurită, neieşind la iveală, pînă acum, nici o pagină beethoveniană cu rezonanţă specifică melodiilor noastre.

Scrierile poetului și libretistului Pietro Metastasio (Trapassi) au exercitat o puternică influență asupra începuturilor literaturii și culturii românești. S-au tradus, începînd din anii 1783—1784, piese între care *Milosîrdia lui Tit, Artaxersu, Aria lui Nitteti*[1]. Este cunoscută nemărginita prețuire pe care a avut-o Ienăchiță Văcărescu pentru poetul curții imperiale, elogiindu-i virtuțile în *Gramatica* sa. La rîndul său, domnitorul Alexandru Ipsilanti, care întreține la curte formații instrumentale vieneze, s-a dovedit a fi și un pasionat admirator al lui Metastasio, cu care a avut un schimb de mesaje, exprimîndu-i „recunoștința pentru scrieri[2].

În sens invers, influența a fost mai concludentă. Compozițiile maeștrilor vienezi au răsunat la noi la scurtă vreme de la premieră. Bineînțeles, datorită stadiului incipient al dezvoltării vieții muzicale, fenomenul nu poate fi generalizat. Avem în vedere acele compoziții care coincid, ca finalitate interpretativă, condițiilor existente în orașele Transilvaniei, Moldovei și Țării Românești. O altă constatare este aceea că intensitatea execuțiilor nu a fost susținută. Din cînd în cînd se prezentau creații de Haydn, Mozart, Beethoven. Cel mai cîntat pare să fi fost Mozart ; îl urmează Haydn, cu cvartete, piese corale, vocal-instrumentale. Beethoven, cu muzica de cameră și sonate de pian. Se relevă chiar un recul relativ surprinzător de apropiat față de prima audiție. Astfel, *Răpirea din Serai* (1781) a fost reprezentată la Sibiu, de către trupa lui Johann Christian Kuntz, în 1792[3]. Trupa lui Franz Xaver Rünner pune în scenă la Timișoara *Flautul fermecat* (1791) în 1796, deci la un interval de numai cinci ani de la premiera mondială[4]. Oratoriul *Creațiunea* de Haydn (1798) se execută la Sibiu după trei ani, în 1801[5]. *Sonata „Appassionata“* de Beethoven (1806) se cîntă în salonul Domniței Ralu Caragea, probabil, în 1818[6]. Nu am menționat aici toate lucrările clasicilor vienezi cîntate. Lista lor s-ar putea amplifica. Bunăoară, din creația lui Mozart au mai putut fi ascultate *Idomeneo*, fragmente din *Clemența lui Titus* și *Recviemul*[7].

Creația clasicilor a pătruns și prin mijlocirea unor entuziaști propagatori, ca, bunăoară, Samuel Brukenthal, care a introdus consecvent în repertoriul formațiilor camerale, ce susțineau periodic concerte în palatul său din Sibiu, lucrările clasicilor vienezi. La Cluj, soția guvernatorului George Banffy, vieneza Iosefina Palm, care luase lecții de pian

---

[1] Cornea, P. Op. cit., p. 108 și 144.

[2] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, op. cit., p. 39.

[3] Friedenfelis, M. D. *Beitrag zur Geschichte der Kultur der Musik in Grossfürstentum Siebenbürgen.* Ms. publicat de Brandsch, G. sub titlul : *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800. Nach einer Handschrift aus dem Jahre 1804.* Vorund Nachwort von..., Hermannstadt. În : „Siebenbürgische“, Vierteljahrschrift (Hermannstadt), 64, Heft 2, (april-iunie 1941), p. 151.

[4] Ibidem, p. 152.

[5] Müller, E. H. *Eine siebenburigsche-sachische Musikhandschrift.* În : *Siebenbürgische Deutscher Tageblatt*, nr. 16030, 4.II.1927.

[6] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, op. cit., p. 45.

[7] Ibidem, p. 62.

de la Mozart, nutreşte o profundă veneraţie pentru creaţia sa, sprijinind-o, ca de altfel orice iniţiativă menită să înviorează viaţa muzicală. Asemenea exemple ar mai putea fi citate, dar ne oprim aici, considerînd că din probele indicate se desprinde prezenţa muzicii contemporane vieneze de atunci pe teritoriul ţării noastre.

În paralel, au răsunat, mai ales după anul 1800, lucrările altor compozitori, atît italieni cît şi francezi. Vom emite referiri cuprinzătoare în această problemă mai tîrziu. Deocamdată ne servim numai de numele autorilor mai importanţi cîntaţi : Paisiello, Rossini, Grétry, Méhul, Cherubini, Boildieu. Se remarcă aceeaşi operativitate în privinţa preluării operelor de către trupele ambulante transilvănene. Opera *Lodoiska* (1791), de Cherubini, se joacă, după cum atestă ştimele existente la Sibiu, anterior anului 1800 ; *Iosif în Egipt* (1807), de Méhul, se reprezintă în 1815, iar *Ioan din Paris* (1812), de Boïeldieu, a fost montată la numai trei ani de la premiera pariziană, în 1815.

Concluzia firească ce se desprinde din retrospectiva repertoriului nu poate fi alta decît aceea că a existat o conexiune dinamică între ceea ce se „purta" la Viena şi ceea ce se cînta la noi. Clasicismul apare în acest fel ca o entitate artistică vie, cu rezonanţe directe şi puternice asupra fenomenului muzical din Ţările Româneşti. Nu este însă mai puţin adevărat că o pondere importantă, pare-se chiar predominantă, au deţinut-o în viaţa noastră muzicală compoziţiile unor autori de calibru redus care activau în oraşele Austriei şi Germaniei şi aveau un ascendent asupra trupelor. Din rîndul acestei categorii de creatori sînt de menţionat : Johann Schenk (1753—1836, profesorul lui Beethoven), Iosif Henneberg (1768—1822), Joseph Weigl (1740—1860), A. Hiller (1728—1804), A. Salieri (1750—1825), A. Hoffmeister (1754—1812), J. L. Krebs (1741—1814), F. Kauer (1751—1831) şi alţii. Se întîlnesc numeroase mărturii despre compozitorii cehi şi slovaci : Wenzel Müller (1759—1835), J. A. Benda (1722—1795), F. X. Brixi (1732—1771), J. Druzecky (1745—1819), F. Duschek (1731—1799), J. Jelinek (Gelinek, 1758—1825), A. Wolanek (1761—1817) şi alţii. Li se alătură compozitorii care, cu ani în urmă, funcţionaseră la Oradea : Dittersdorf, Michael Haydn. şi W. Pichel. Creaţia lor se bucură de interes pînă prin anul 1805.

Au fost lăsaţi la urmă compozitorii autohtoni, născuţi sau stabiliţi ulterior în ţara noastră pentru o perioadă circumscrisă în timp sau definitivă. Cum în Ţara Românească şi Moldova viaţa muzicală încă nu oferea cadrul prielnic desfăşurării componistice de anvergură, înseamnă că oamenii de creaţie au avut reşedinţa în Transilvania, lucrările lor circulînd în toate părţile locuite de români.

Compozitorii autohtoni pînă în anul 1823 sînt puternic legaţi de manifestările muzicale ale saşilor transilvăneni. Fiind extrem de riguroşi prin formaţia lor intelectuală, compozitorii transilvăneni au excelat în menţinerea strictă a principiilor învăţate sau preluate din arsenalul muzicii secolului al XVIII-lea. Astfel se explică de ce au perseverat în continuarea docilă a regulilor barocului muzical, şi mai timid, dar totuşi evident, ale clasicismului vienez. Neîndrăznind să iasă din clişeele prestabilite, în virtutea unui spirit conservator care domina societatea saşilor transilvăneni, s-au statuat într-o postură epigonică. Sub acest aspect,

compozitorii acestei perioade nu reeditează performanțele stilistice vizionare, deschizătoare de noi orizonturi sau puternic atașate mișcării muzicale contemporane pe care le-am sesizat în creația lui Daniel Croner și Gabriel Reilich. Poate este nedrept să imputăm compozitorilor transilvăneni lipsa spiritului novator și situarea în rîndurile ariergărzii. Mai corect ar fi să se constate că viața muzicală din Transilvania, deși superioară celorlalte ținuturi românești, era modestă ca posibilități și, în consecință, ca aspirații. Cadrul bisericesc, ce servise altădată drept pivot emancipării muzicale, se plafonase. Într-atît s-au standardizat structurile muzicii religioase profesioniste, încît părea inutilă orice încercare de regenerare. În centrele muzicale europene, infuzia de prospețime compoziției o furnizează mediul muzical laic, aflat sub influența crescîndă a avîntului revoluționar declanșat la Paris în 1789. La izvoarele acestui curent înnoitor s-au adăpat Cherubini, Beethoven, Spontini și, mai tîrziu, Berlioz. Or, în Transilvania cadrul laic al vieții muzicale, deși existent, se afla la discreția aristocrației, care nu privea cu ochi buni regenerările de orice natură ar fi. Este adevărat că mișcarea revoluționară a românilor transilvăneni de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, condusă de Horia, Cloșca și Crișan, a avut un efect dinamizator asupra culturii, dar consecințele sale vor deveni vizibile mult mai tîrziu, atunci cînd creatorii români vor prelua destinele artei sonore, colaborînd adeseori cu muzicienii de alte naționalități.

Pentru stadiul de atunci al vieții muzicale, contribuția compozitorilor transilvăneni a constituit modalitatea integrării în mișcarea vremii. Nu s-a ridicat din Transilvania nici o personalitate de primă mărime pentru muzica Europei ; mai mult, nici măcar pentru istoria muzicii din țara noastră. Năzuințele compozitorilor transilvăneni nu au țintit prea departe. Cu toate acestea, contribuția lor a fost vitală și însemnată, fapt pentru care se reclamă menționată ca atare.

Se mulțumeau să compună pentru formațiile semiprofesioniste și erau încîntați cînd publicul era satisfăcut de frumusețea unei linii melodice, nu atît de originală, dar concepută după cele mai riguroase norme meșteșugărești. Genurile în care au compus predilect au fost : corul a cappella, cantata (dictum), opera (opera comică) și simfonia. Iată și numele compozitorilor în ordinea importanței care s-a putut desprinde după o laborioasă investigație : Anton Hubacek, Wenzel Müller, Johann Knall, Filip (Philipp) Caudella[1], Martin Polder, Michael Beer, Johann Gerger, Imler, J. Z. Hedwig, Martin Bretz, Martin Schneider, A. Gunesch, Drotlef și alții.

De menționat că, deși lista lucrărilor unora dintre compozitorii citați este de-a dreptul impresionantă, valoarea partiturilor, din nefericire, nu trece pragul mediocrității. Cu excepția lui Hubacek, fiecare compozitor își canalizează elanul creator pe făgașul unui anumit gen. O altă considerație, în afara lui W. Müller, Gerger, Caudella și iarăși Hubacek toți compozitorii sînt atașați muzicii bisericești.

---

[1] În ortografia vremii se scria Philipp. Noi vom scrie numele conform ortografiei contemporane.

Problema periodizării acestei etape este dificilă. Evenimentele muzicale dintre anii 1784 și 1823 sînt relativ sărace, monocrome, nu prezintă prea multe momente de vîrf. Din această cauză, încercarea de a stratifica și de a delimita anumite subperioade pare să nu fie susținută de factori muzicali. Totuși, se pot releva unele pietre de hotar. Astfel, între anii 1788 și 1790 se poate vorbi despre o activitate susținută în domeniul artei lirice. An de an se remarcă trupe cu profil muzical a căror activitate se desfășoară, în principal, în orașele Transilvaniei și Banatului. Din repertoriul bogat al lucrărilor reprezentate, în mod deosebit reținem opera *Încartiruirea* de A. Hubacek, a cărei premieră a avut loc în 1796. Din jurul anului 1805 se evidențiază ascensiunea rapidă a manifestărilor muzicale clasice în Țara Românească și Moldova și chiar în Transilvania. Turneul violoncelistului B. Romberg din 1806 și interesul acestuia pentru muzica populară românească pot fi considerate ca un eveniment care semnalează zorile unei noi ere pentru muzica noastră. Sînt apoi de consemnat diferitele fenomene ce au darul să intensifice pulsul vieții muzicale în diferite orașe și în diferite genuri muzicale. Are loc intensificarea manifestărilor muzicii instrumentale, cunoscute sub denumirea de „academii". În 1818, la București se inaugurează sala „Cișmeaua Roșie", marcînd un salt decisiv pe linia penetrării muzicii europene și a asigurării climatului propice avîntului muzicii românești care va fi înregistrat după anul 1823.

În concluzie, să reluăm într-o altă formulare o idee enunțată anterior pentru a surprinde, într-o caracterizare cît mai succintă și adecvată, esența și sensul acestei perioade din istoria muzicii românești. Pauperitatea fenomenului muzical, eteroclit prin mozaicul elementelor sale componente, va fi compensat prin proteismul mișcărilor ascensionale și regresive, vizînd în final redimensionarea edificiului și instaurarea platformei de pe care va fi posibilă fundamentarea culturii muzicale moderne românești, grefată pe un făgaș național. Așadar, menirea acestei etape istorice a fost de a efectua tranziția, ceea ce explică în parte de ce perioada apare sacrificată interesului general al culturii muzicale, servind drept pivot pentru amenajările și înălțările viitoare. Fiind o plasmă neorganizată încă în spiritul revendicărilor moderne, perioada aceasta nu va proiecta momente deosebite și nici personalități de anvergură. Meritul istoric al acestei etape evolutive rămîne acela de a fi asigurat temeiurile vitale ale efectuării sincroniei în muzica românească, a cărei vizibilitate va deveni limpede începînd cu perioada secventă anului 1821, după ce Macarie Ieromonahul trasează cu înțelepciunea vizionarului coordonatele muzicii naționale.

MUZICA POPULARĂ — ARGUMENT AL AUTENTICITĂȚII ROMÂNEȘTI

Examinînd îndeaproape fenomenul complex al muzicii orale, surprindem, ca și altădată, aceeași candoare și spontaneitate, vigoare și diversitate a producțiilor — mărturii sonore imanente ale fanteziei poetice mereu proaspete și eterne ale poporului român. Păstrate cu venerație în mediul comunităților rurale, cîntecele și dansurile populare constituie și în epoca modernizării societății românești cele mai distincte referințe ale spiritualității noastre muzicale.

Expresie a mutațiilor intervenite în conștiința maselor, melodiile folclorice au parcurs marea aventură a civilizației, înregistrînd cu promptitudine pînă și cele mai imperceptibile ondulații seismice, sufletești, mulîndu-se în conformitate cu cerințele și pretențiile care i se formulau, fără a se îndepărta însă de la matricea care-i era proprie. Asupra purității și integrității structurilor muzicii populare au vegheat cu grijă creatorii anonimi, făurari neobosiți care, preluînd de la strămoși știința nescrisă a legilor specifice folclorului, le-au îmbogățit și șlefuit, în concordanță cu noile imperative ale identificării naționale.

Folclorul nu a rămas o zonă amorfă, nediferențiată și imună față de normele modernizării vieții. Dimpotrivă, a receptat sau respins diferite sugestii stilistice. Muzica populară a fost chemată să-și aducă prinosul aromat pentru argumentarea individualității distincte a caracterului românesc, justificînd aspirațiile de autodeterminare și afirmare culturală națională. Așa cum graiul românesc a fost chemat să servească idealul de limbă literară în momentul deșteptării conștiinței românești, așa

și muzica populară a fost invocată pentru a demonstra, o dată în plus, cultul sacru al națiunii, latențele sale nevalorificate, vastele resurse explorabile, în ideea de a impune Europei originalitatea și forța procreativă a poporului român.

Cîntecul popular devine instrumentul autenticității culturii românești și totodată simbol al luptei pentru unire și afirmare națională. Cu cît cercurile fanariote și habsburgice se opun mai înverșunat resurgenței românești, cu atît mai decis se anunță voința de revanșare a națiunii, care nu mai e dispusă să suporte frustrarea, izolarea și divizarea. Folclorul joacă în această atitudine militantă, expansiv culturală, un rol important, fapt care va accelera procesul de fermentare, conferindu-i o surprinzătoare eficacitate.

Ca urmare a schimbărilor intervenite în sînul societății românești după anul 1784, se produc sau se evidențiază cel puțin trei evenimente marcante în perimetrul folclorului muzical. Mai întîi, din arborele falnic al muzicii țărănești se desprinde ramura muzicii orășenești care, deși păstrează în esență caracteristicile ereditare, va dezvolta suficiente trăsături proprii. În al doilea rînd, se produce o tot mai vizibilă disjungere între arta folclorică orală și cea profesionistă, datorită avîntului luat de practica lăutărească. Al treilea eveniment ar putea fi denumit „descoperirea" muzicii populare, ceea ce echivalează cu strădania de a o evidenția, de a o valorifica într-un mod empiric, consemnînd-o prin transcrieri efectuate în diferite scopuri. Să încercăm, în cele ce urmează, să aprofundăm esența fiecărui eveniment enunțat.

Odată cu creșterea rapidă a orașelor, avantajate de avîntul manufacturilor și al schimburilor comerciale, se distinge tot mai pronunțat muzica orală orășenească, de fapt, folclorul țărănesc filtrat prin prisma orășeanului avid după noutăți, concesionar, dornic să parvină. Deci, alături de muzica populară a satelor, care evoluează curent pe făgașul tradițional, fără a se închista și a refuza înnoirea plasmei sale, se detașează muzica folclorică a orașelor, care reprezintă atît o continuare a sursei țărănești, cît și o manifestare autonomă, ceea ce presupune atribute proprii, specifice.

Muzica populară orășenească este, într-un anumit stadiu, cea cîntată de țărani după ce își schimbă reședința și ocupația. Foștii țărani aduc în mediul orășenesc melodiile străbune, ceea ce explică marea filiație dintre cele două zone. Desigur, transplantul nu apare integru, nu toate genurile muzicii țărănești vor fi cultivate la oraș. Cum melodia populară este adeseori legată de o anumită funcționalitate, în cadrul unei datini și practici folclorice, apare firesc să se mențină în folclorul orășenesc numai acele genuri care corespund modului de viață citadin. Se întîlnesc cîntecele repertoriului nunții, bocete, colinde, balade, cîntece de stea, jocuri, melodii lirice. Fondului rural îi aparțin în exclusivitate genuri cum ar fi : cîntecul cununii, cîntecul zorilor și bradului, drăgaica și altele.

Datorită folclorului orășenesc se dezvoltă cîntecul liric (propriu-zis) într-o mare diversitate, cîntecele de petrecere. Aici se încadrează și romanța, gen situat la confluența dintre folclor și creația cultă. Modificări spectaculoase intervin în însăși fizionomia melosului orășenesc

Dacă viaţa şi concepţiile colectivităţii rurale sînt unitare, sedimentate şi consecvente, modul de trai şi mentalitatea orăşenilor se plasează la polul opus. În oraş există o mare mişcare, în care factorul eterogeniei primează. Aici se confruntă, alături de români, diferite straturi etnice ; diferă modul de viaţă, variază, de asemenea, orizontul cultural. Ca atare, în cercurile locuitorilor urbani se semnalează un amalgam de interese. Aici se produce o mare circulaţie a bunurilor, precum şi permanente schimbări. Oraşul a fost şi rămîne poarta deschisă tuturor tatonărilor şi manifestărilor, ceea ce, în final, se soldează cu o anumită distanţare a profilului stilistic muzical folcloric de punctul de referinţă, melosul ţărănesc.

Factorul decisiv în acest metabolism îl constituie lăutarii, muzicieni extrem de dotaţi, păstrători ai tezaurului folcloric, dar în acelaşi timp temerari căutători ai noului, mimînd adeseori de dragul cuceririi adeziunii imediate. Lăutarul excelează prin facultatea sa receptoare la nou, ceea ce a determinat preluarea adeseori disimulată a diferitelor influenţe care au împresurat sfera muzicală a oraşelor. Care sînt aceste influenţe ? Vom răspunde prin desemnarea unei alte trăsături definitorii pentru folclorul orăşenesc. Am simplifica prea mult dacă am defini muzica orală a tîrgurilor prin formula : interpretarea muzicii ţărăneşti în oraş. În fond, ceea ce conferă simptome particulare muzicii orăşeneşti trebuie identificat în influenţele căpătate şi prelucrate. Oraşul, prin încrucişarea straturilor umane divergente, facilitează exercitarea unei puternice influenţe susţinute asupra muzicii aduse din sate, din partea curentelor de circulaţie care aparţin unor fonduri cu amprente naţionale sau cu grad variabil de profesionalizare. În acest caz, muzica orăşenească se întemeiază pe sinteza armonioasă realizată din contactul muzicii săteşti româneşti cu muzica orientală şi europeană. În categoria orientală se poate include şi muzica ţigănească. Cele două sfere stilistice nominalizate, total diferite, acţionează nu atît simultan, ci pe rînd, conform condiţiilor istorice care le-au generat.

Influenţa muzicii orientale asupra interpreţilor populari datează cu mulţi ani în urmă, continuînd să rămînă activă. Ţiganii, prin talentul şi dragostea pentru muzică, dăruindu-se carierei de instrumentist, deşi adeseori dublată de alte îndeletniciri, s-au identificat într-atît cu muzica locuitorilor băştinaşi, încît preluarea artei lor a fost totală. Alături de muzicanţii populari români, instrumentişti şi cîntăreţi, muzicanţii ţigani au contribuit la păstrarea şi îmbogăţirea patrimoniului folcloric, intervenind uneori în profilul unui desen melodico-ritmic, cu diferite procedee, de la intervalică şi pînă la timbru. Intervenţia trebuia să ţină cont de specificitatea cîntecului şi a dansurilor ; altfel beneficiarii nu ar mai fi acordat credit interpreţilor. În acelaşi timp, ţiganii au conferit muzicii româneşti şi un ceva inefabil din temperamentul şi sensibilitatea lor hindusă, orientală. Dar acest „ceva“, care ar trebui să preocupe mai îndeaproape pe folclorişti, nu poate fi drămuit cu precizie şi, în mod indiscutabil, este subordonat puternicului filon românesc. Altfel, cum se explică coloritul naţional atît de pregnant şi distinct al muzicii româneşti, spaniole, maghiare, sîrbe, bulgare în care elementul ţigănesc a

intervenit? Acesta nu a izbutit să niveleze însă particularitățile prin propriul lor aport.

Cînd vorbim însă de influența orientală asupra muzicii noastre, rolul țiganilor apare nedeterminant, deoarece s-au contopit cu ceea ce reprezentau. În schimb muzica grecească și turcească se remarcă pentru că a venit din afară și a rămas afară, în pofida atingerilor care s-au produs și a vechimii conexiunii. Decenii în șir muzica românească și muzica orientală au conviețuit. Muzica orientală asociindu-se cu puterea politică, cu însăși opresiunea, populația autohtonă și muzicanții nu au aderat la ea, tratînd-o cu dispreț, sau, într-un caz fericit, cu indiferență. În plus, era străină de sensibilitatea românilor. Atunci cînd fanarioții au împînzit tîrgurile cu acoliții lor și au pozat în apărători ai drepturilor pămîntene, animînd sentimentul frustrației față de turci, muzica grecească începe să fie tratată cu compasiune de către români și acceptată ca atare. În acest moment — sfîrșitul secolului al XVIII-lea — se produce o puternică ofensivă din partea muzicii orientale grecești, ea însăși dominată de arabescurile tînguitoare și lascive ale muzicii turcești. Muzicienii orașelor românești aderă la muzica orientală, părăsind pozițiile anterioare. Descărcările sonore orientale din perimetrul muzicii folclorice orășenești au o traiectorie indirectă, receptorii influenței adoptă o cale deghizată, și anume, muzica psaltică. Ajunși aici, relevăm contribuția adusă de cîntăreții stranelor la accelerarea procesului de interferență : muzică orientală-folclor orășenesc. Cîntăreții greci sau românii de cultură greacă din sînul bisericilor, posesori ai unei anumite experiențe în făurirea cîntecelor ocazionale, sînt invitați să participe la diferite evenimente ale vieții familiale și la petreceri, unde își etalează resursele vocale și facultățile improvizatorice. Cu o voce guturală, nazală, aceștia își demonstrau, în nesfîrșite melodii încărcate de vocalize, melisme și ornamente, presărate cu intervale mărite, calitățile muzicale, cucerind sufragiile boierilor îmbrăcați în anterie și ceacșiruri, stînd turcește pe covoare persane și ascultînd în timp ce sorbeau filigeanele de cafea și adulmecau mirosul de tutun al narghilelelor. Dascălul de biserică devine în acest fel un interpret al folclorului orășenesc, concurîndu-l pe lăutar. El cultivă o mare varietate de genuri : cîntece ceremoniale, de nuntă și înmormîntare, balade, cîntecul propriu-zis, de dragoste, „de mahala", cîntecul de societate și romanța.

Atît lăutarii, cît și pseudo-lăutarii (cîntăreții de strană) își fac un titlu de glorie din a transpune în muzică versurile contemporanilor Costache Conachi, Ienăchiță Văcărescu, Barbu Paris Mumuleanu.

Referindu-ne la trăsăturile acreditate de influența orientală (unele le vom repera în exemple ceva mai tîrziu), menționăm : abundența melismelor desfășurate în sens descendent, varietatea formulelor ritmice, prezența scărilor modale avînd caracteristice alternarea treptelor II și IV, predilecția pentru intervalul de secundă mărită, desfășurarea structurilor deschise, variaționale, în care intervin mereu noi formule tematice.

Un alt punct de incidență al folclorului orășenesc l-a reprezentat muzica europeană mondenă. Venită odată cu formele noi de viață, în

urma deschiderii spre Occident, muzica mondenă va amenința serios curentul oriental. Concurența se va dovedi înverșunată. Cu cît muzica europeană cîștigă teren, cu atît tabăra conservatoare resuscită influența grecească. De fapt, viitorul va aparține muzicii lineare, întrucît aceasta, sfidînd tradiția orientală, își va adjudeca supremația, fără a altera trăsăturile fundamentale ale cîntecului și dansului românesc. Focarele de răspîndire a muzicii europene care au exercitat un miraj asupra lăutarilor sînt cele îndeobște cunoscute : dansurile de salon, cîntecul liric, romanța, ariile teatrale. Contaminarea este ireversibilă. Lăutarii cochetează cu stilul monodiei acompaniate, găsesc în sonoritățile instrumentelor clasice, îndeosebi ale viorii, un plurivalent mijloc de prezentare a cîntecelor populare, admiră sobrietatea și limpezimea frazărilor, ceea ce îi determină să renunțe la nesfîrșitele melodii orientale. Se entuziasmează de simplitatea conturului melodic și ritmic, de rafinamentul funcționalității tonale. Acestea sînt doar cîteva principii care au constituit pîrghiile prin care s-a realizat joncțiunea dintre muzica folclorică românească a orașelor și muzica europeană mondenă.

Într-un anumit fel, asupra muzicii țărănești intrate în circuit orășenesc se revarsă două surse poluate : muzica greco-turcească și muzica europeană. Rezultatul bifurcației sau trifurcației reprezintă un conglomerat eterogen, alambicat, adeseori contrafăcut. Cîntecele orășenești apar mai emancipate, dar și mai viciate. Legătura puternică pe care orășenii o aveau cu satul constituie un argument fortificator al nealterării fondului. Lăutarii și cîntăreții știu acest lucru și totodată își dovedesc dragostea pentru mediul rustic, fapt pentru care, în pofida jocului, adeseori periculos, cu influențele, nu se lasă dominați. Dimpotrivă, adoptă numai în măsura în care reușesc să releve componentele stilistice fundamentale ale folclorului, capabile să ilumineze apartenența, specificul. Deși distanțat de stratul muzical sătesc, folclorul orășenesc nu pierde contactul cu acesta.

Primul contact cu sfera muzicii lineare a avut efectul unui șoc resimțit vreme îndelungată. De unde înainte influența orientală nu avusese contracandidat și ca atare nu fusese contestată, dintr-o dată se produce o încleștare vizibilă în caracterul alambicat, extrem de impur, al muzicii orășenești de atunci. Pînă cînd se vor limpezi apele tulburate, vor trece mulți ani. Bineînțeles, triumful muzicii europene este înlesnit de slăbirea generală a influenței otomano-grecești, fapt care elimină treptat, după 1821, curentul oriental. Cînd utilizăm cuvîntul „triumf", îl înțelegem în antiteza celor două influențe venite dinafară. În fond, elementul esențial aparține sintezei, caracterizată de subordonarea zonelor extreme de către muzica neaoșă românească. De maniera asimilării efectuate de către aceasta au depins în ultimă instanță fizionomia și caracterul modern al noului strat muzical folcloric, care se ridică în mediul orășenesc.

Scriitorii au sesizat situația muzicii din orașele românești, deplîngînd „înstrăinarea" producțiilor. În *Poezia română în trecut*, D. Bolintineanu afirmă, între altele : „Tot ce au produs orașele este un marș care exprima simțimintele mercenarilor streini veniți a se bate contra tur-

cilor. Ceva de egoist ce miroase a pleașcă : «Aideți, frați, să trăim bine...»"[1].

Indisolubil legat de progresul muzicii urbane se prezintă evenimentul secund relatat anterior, și anume, diferențierea tot mai pronunțată dintre marea masă a creatorilor și consumatorilor de folclor și muzicanții profesioniști. Interpreții muzicii populare, lăutarii cunoscuți în istoria artei sonore românești cu secole în urmă, realizează în perioada modernă un salt volnic prin accentuarea caracterului profesionist al actului creator. Nu este vorba de școlarizarea lor, deoarece meseria aceasta se transmite exclusiv pe cale orală, din tată în fiu sau prin contactul susținut cu cei care stăpînesc tainele mînuirii instrumentului și a repertoriului din care nu lipseau cîntecele vocale. Profesionalizarea lăutarilor se referă la lărgirea diapazonului tehnic, a procedeelor preluate din arsenalul muzicienilor europeni cu care vin în contact. De asemenea, profesionalizarea presupune un orizont stilistic mai bogat. În mediul orașelor, lăutarul este solicitat în diferite împrejurări, și aceasta îl obligă să devină receptiv la diferitele gusturi pentru ca să fie în stare să le satisfacă. Sub acest aspect, lăutarul orașului trebuie să fie mult mai flexibil, mai atotcuprinzător decît confratele său din mediul rural. Diferența se rezumă în ultimă instanță la aceea că, în timp ce lăutarul sătesc are un repertoriu circumscris de mai mulți factori locali, lăutarul orășenesc dispune de un repertoriu eteroclit, amalgamat, în care se interpun — alături de genurile folclorice românești — piese orientale, ca beste, pestrefuri, samaiele, manele, taximuri, și piese mondene : polci, valsuri, mazurci, menuete, cadriluri, marșuri și altele. Amplitudinea mozaicului stilistic era atît de vastă, încît permitea în cadrul aceleiași piese alăturarea unor procedee de proveniență diametrală. Astfel, ei interpretează melodii românești în care răzbat ecouri de polcă, ca apoi să cedeze sonorităților de pestref.

Dacă ar fi să indicăm direcția dezvoltării artei lăutărești, ar trebui să subliniem, începînd cu secolul al XIX-lea, apropierea ce se produce de muzica lineară[2]. Lăutarii au contribuit la autodeterminarea muzicii românești, scuturîndu-se în mare parte de arabescurile orientale. În același timp, s-a convenit că apropierea folclorului de muzica europeană este mai puțin nocivă și are darul să aducă anumite simplificări și sugestii stilului muzicii orășenești și practicii interpretative. Ar fi de notat în această privință răspîndirea viorii în cadrul tarafului. Vioara, cunoscută în practica instrumentală populară cu mult anterior, a deschis imense perspective virtuozității lăutărești[3]. Este însă la fel de adevărat că lăutarii au acceptat și încurajat comercializarea muzicii populare, adică întrebuințarea sa în scop lucrativ, ceea ce a impietat asupra puri-

---

[1] *Albina Pindului*, nr. 3, 15 iulie 1868 : cf. Breazul, G. *Patrium Carmen*, p. 289—290.

[2] Despre lăutari, vezi : Bobulescu, C. *Lăutarii noștri. Din trecutul lor*. Schiță istorică asupra muzicii noastre naționale corale, cum și asupra altor feluri de muzici. București, Tip. Națională (1922).

[3] Alexandru Tiberiu : *Vioara ca instrument muzical popular*, în : Revista de folclor. București, An II, 1957, nr. 3, p. 29—55.

tății sale. Izvoarele, concesiile și tributul plătit gustului, adeseori neformat, al consumatorilor dispuși să etaleze sonoritatea galbenilor au făcut posibilă nașterea unor piese de minimă substanță folclorică și artistică.

Lăutarii, oameni liberi prin spiritul muzicii pe care o profesau, erau în marea lor majoritate robi, țintuiți de curtea domnească sau moșia boierului care avea puteri nelimitate asupra supușilor săi. Un boier respectabil își făcea un titlu de glorie din a dispune de o formație de lăutari. Aceștia luau parte activă la diferitele ceremonii și petreceri. Cînd taraful se dovedea valoros, sau un anume lăutar, acesta era solicitat în multe părți, ceea ce aducea cu sine posibilitatea de cîștig. Lăutarii buni erau căutați și bine retribuiți. Valoarea unui lăutar rob se traducea adeseori în bani grei. O situație mai avantajoasă o aveau lăutarii domnești, deoarece, atunci cînd nu erau solicitați la curte, aveau dreptul să circule în țară.

Luînd exemplul meșteșugarilor, lăutarii orășeni se organizează după 1784 în bresle, nu atît din interese artistice, cît practice, pentru reglementarea veniturilor și totodată pentru a beneficia de o condiție umană mai favorabilă. Vătafii breslelor de lăutari existau doar în marile orașe domnești [1]. Îi nemulțumeau birurile grele pe care erau constrînși să le plătească. Domnitorul Alexandru Ipsilanti, într-o anaforă din 1775, acordă lăutarilor din Focșani permisul de a se organiza într-o breaslă, asemănătoare celei existente la Craiova încă din 1736 [2]. Bresle lăutărești se întemeiază apoi în diferite alte orașe — Iași (1785), Huși (1795) [3]. Conducătorul breslei lăutarilor, sau al vătășiei cum i se mai spunea, era starostele, numit de către un demnitar laic sau bisericesc.

Din 1818, domnitorul Ioan Gh. Caragea [4] decide ca vătășia să se scoată la concurs, la mezat, pentru ca în acest fel visteria să fie cîștigată. Starostele avea și el un venit asigurat prin perceperea unei cote părți (cam a patra) din încasările lăutarilor din breaslă. Plătind o sumă anume stăpînirii, muzicienii populari ai orașelor erau avantajați pentru că nu li se imputau sume infinite. În limita stabilită, ei reușeau să se descurce conform împrejurărilor și talentului.

Arta lăutarilor români se bucura de apreciere, vestea măiestriei lor depășind frontierele. Lăutarii fac să răsune cîntecele și dansurile românești în mari centre europene — Constantinopol [5], Viena. Strălucirea interpretativă a lăutarilor este nemijlocit legată de nume celebre, care adeseori se identifică cu însăși muzica primelor decenii ale secolului al XIX-lea : Barbu Lăutarul [6], Angheluță, Năstasă, Petrache, Dumitrache,

---

[1] Urechia, V. A. *Domnia lui Ioan Caragea, 1812—1818*. În : *Analele Academiei Române*. Seria II, Tom XX, 1897—1898. București, Inst. de Arte Grafice, 1899, p. 85.

[2] Ghenea, C. C. *Din trecutul culturii muzicale românești*. București, Ed. muzicală, 1965, p. 113—115.

[3] Ibidem, p. 114.

[4] Ibidem, p. 115.

[5] Ibidem, p. 110. Daniel Philipide, în *Geografia României* din 1816, vorbește despre scripcarii valahi de la Constantinopol.

[6] Cosma, V., în *Lăutarii noștri*, realizează schița biografică a lui Barbu Lăutarul, p. 29—48.

Mănescu, Nicolae Alexandrescu, Chiosea și alții [1]. Cea mai proeminentă și totodată romantică personalitate de lăutar rămîne Barbu Lăutarul (1785 ? — 1838 ?) [2]. Cobzar și violonist, Barbu a impresionat, după cum rezultă din scrierile epocii, prin forța talentului și măiestriei, memoriei și capacității improvizatorice. Din jurul anului 1804, preia funcția de staroste al breslei lăutarilor din Iași, de la tatăl său, Stan Barbu. Repertoriul lui Barbu Lăutarul și al formației sale cuprindea, pe lîngă muzică populară propriu-zisă, melodii orientale și piese adaptate și prelucrate în stil lăutăresc [3]. Vom înțelege prețuirea artei lui Barbu, imortalizat mai tîrziu de către actorul Matei Millo într-o celebră lucrare a lui Vasile Alecsandri, invocînd și faptul că era solicitat să suplinească orchestre de tip european, în cadrul unor spectacole teatralo-muzicale susținute de elevii școalelor ieșene din perioada 1814—1815 [4].

Paradoxal, în loc ca progresul muzical să estompeze notorietatea muzicianului necunoscător al semnelor de notație, s-a produs exact fenomenul invers. Faima lăutarului Barbu va crește considerabil în anii maturității, după 1821. Se poate afirma fără ezitare că Barbu Lăutarul a fost cel mai popular muzician român din prima parte a secolului al XIX-lea. El reprezintă modelul clasic al lăutarului înzestrat, virtuoz, neobosit susținător al patrimoniului folcloric românesc.

Trecînd la al treilea eveniment produs în domeniul folclorului, și anume, descoperirea producțiilor artistice populare, este de notat că într-o anumită proporție originea sa trebuie căutată în afara fruntariilor țării noastre: mișcarea culturală europeană, care a generat interesul pentru creația folclorică. Herder publică în 1773 *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, iar în 1778—1779, cele două volume de *Volkslieder*, culegere de cîntece ale diferitelor popoare, urmărind „să surprindă în folclor, sub varietatea infinită a ipostazelor, unitatea lui *genus humanum*, romantismul, și în special romantismul micilor națiuni" [5].

---

[1] Despre muzica lăutărească a epocii, vezi : Filimon, N. *Ciocoii vechi și noi*, capitolele XV-XVII. București, EPL, 1959 ; Ghica, I. *Scrisori către Alecsandri — Din vremea lui Caragea și Școala acum 50 de ani*. București, 1887.

[2] Ciobanu, Gheorghe. *Barbu Lăutarul. Contribuții la cunoașterea vieții, activității și a repertoriului pe care l-a cîntat*. În :*Revista de Folclor*. București, 3 (1958), nr. 4, p. 101—108. O bogată documentare asupra diferitelor versiuni emise în jurul numelui, anului nașterii și morții lui Barbu Lăutaru : C. Bobulescu, în *Lăutarii noștri. Din trecutul lor*, op. cit., p. 39—40, presupune 1892—1861 ; M. Gr. Poslușnicu, în *Istoria musicei la Români*. București, Cartea Românească [1928], p. 608—616, indică 1780—1856 ; V. Cosma, în *Lăutarii noștri*, op. cit., p. 32 și 44, anii 1780—1861 ; Kara, I., în articolul *Urmașii lui Barbu Lăutarul*, publicat în *Cronica*. Iași, nr. 36 din 8 sept. 1972, indică anul nașterii 1780 ; iar Ungureanu, Gh., într-un alt articol, *Cu privire la genealogia familiei Barbu Lăutarul*, publicat în aceeași revistă, la 29 sept. 1972, afirmă că a trăit venerabila vîrstă de 100 ani, din 1758 pînă în 1858.

[3] Burada, Theodor T. *Cronica muzicală a orașului Iași (1780—1860)*. În : *Convorbiri literare*, București, 21 (1888), nr. 1—2 din 1 martie 1888.

[4] Idem, p. 114—130.

[5] Cornea, Paul, op. cit., p. 499.

Efectul practic al acestei noi orientări în cultura europeană s-a concretizat în efectuarea și publicarea unor culegeri de melodii, începînd cu englezul Thomas Percy, care tipărește încă în 1765 cîntece vechi populare engleze, Trutovski V.F., cu cele patru volume : *Culegere de melodii rusești simple cu note* (1776—1795), urmat de cehul Praci Ivan, care publică o altă *Culegere de melodii ruse* în 1790. Și astfel, apar în diferite țări caiete cu melodii populare. În numărul pe luna martie din primul an al apariției sale, 1799, din prestigioasa revistă *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de la Leipzig, se află termenul „muzică națională" *(Nationalmusik)*[1], cu referință precisă la muzica spaniolă. În diferite numere din 1800 ale aceleiași reviste apar materiale despre muzica (nu numai populară) din Ungaria, Anglia, Italia, Boemia ; în anul următor, despre muzica în Rusia, Turcia... Mai tîrziu, despre muzica românească. Astfel se naște un curent de idei favorabil evidențierii specificității muzicale naționale.

Înainte de a ne propune să prezentăm felul în care este descrisă muzica românească în cea mai importantă revistă muzicală europeană din acea vreme, respectînd criteriul istoric, trebuie să acordăm prioritate referințelor despre folclor ale lui Samuil Micu (Clain)[2]. În acest fel devine limpede că unul din corifeii Școlii ardelene recepteazä curentul descoperirii creației populare și-l aplică specificului românesc, în spiritul ideilor patriotice care animau cărturărimea transilvăneană. Genurile folclorice sînt prezentate în scrierile lui Samuil Micu ca argumente ale latinității și ale continuității românilor în Dacia. Nefiind muzician, informațiile transmise de Samuil Micu sînt interesante pentru noi numai în măsura sesizării fenomenului folcloric, a diversității formelor sale.

Dictionarium valahicum-latinum [3], încheiat în 1801, conține termeni folclorici, exprimînd noțiuni muzicale generale, genuri sau instrumente populare : alăuta, buciu (bucinatoriu), călușeri, cîntă, chiot, chiuitură, cempoaie, coardă, cobză, colind, diplă, dobă, drîmbă, floer, fluer, horă, horesc, gurdună, notă (zicală), surlă, trîmbiță, turcă (țurcă), joc, vioară[4].

Într-o altă lucrare, din 1778, *Scurtă cunoștință a istoriei românilor*, Samuil Micu descrie datini folclorice. Partea a patra : „Să arată cum că din Dachia de neam sînt [Românii] de la Roma", oferă diferite obiceiuri populare semnalate numai în măsura în care slujesc demonstrării tezelor latinității. Preambulul are rostul să conexeze obiceiurile românilor cu ale romanilor : „...să adeverează din obiceaiuri cum că românii sînt

---

[1] Cornea, Paul, op. cit., p. 391.

[2] Mușlea, Ion. *Samuil Micu-Clain și folclorul. Cu prilejul aniversării a 150 de ani de la moartea lui.* În : *Revista de folclor.* București, An I, 1956, nr. 1—2, p. 249—258.

[3] Samueli, Klein. *Dictionarium valachicum-latinum.* Bevezetö tanulmánnyal Közzétesszi Gàldi Ladislau, Budapest, 1944.

[4] Ghircoiașiu, R. *Elemente luministe în cultura muzicală românească din epoca Școlii ardelene.* În : *Lucrări de muzicologie,* vol. VI, Cluj, 1970, p. 111.

rămăşiţele romanilor celor vechi de Traian în Dachia aşezaţi... că cele mai multe obiceaiuri ale românilor din Dachia sînt tocmai acelea care le-au avut românii cei vechi în Italia..." [1]. Samuil Micu indică aceeaşi traiectorie parcursă de colinde şi jocuri. Relevă, de asemenea, fuziunea dintre jocul românesc şi versuri : „De la calendele Romanilor se trag colindele românilor. Romanii cînd juca, striga joc, şi cînta carmine, sau versuri : aşa fac şi românii cînd joacă"[2]. Dintre jocurile româneşti se menţionează şi aici căluşarul.

Comparativ cu descrierea obiceiurilor folclorice făcută de D. Cantemir, acestea apar adeseori palide, fiind extrem de laconice şi alese parcă numai pentru a susţine descendenţa românilor. Să nu se omită însă faptul că, cu toată sobrietatea înfăţişării puţinelor noţiuni oferite, ele constituie o verigă dintr-un lung lanţ de referiri la folclorul românesc. Cu atît mai preţioasă este veriga adusă de Samuil Micu-(Clain), cu cît nu s-a urmărit descrierea în sine a genurilor, ci ţeluri mai înalte.

CĂLĂTORI STRĂINI DESPRE MUZICA NOASTRĂ POPULARĂ

Voiajori străini au consemnat diferite modalităţi ale artei folclorice. Chiar dacă varietatea şi bogăţia manifestărilor nu au fost decît parţial surprinse, totuşi, mărturiile asupra artei muzicale populare interpretative şi coregrafice constituie o sursă de referinţă ce nu poate fi trecută cu vederea. Este adevărat că impresiile de călătorie nu se datorează unor specialişti şi că adeseori poartă amprenta unei flagrante ignoranţe în materie. Ca atare, vom acorda circumstanţe atenuante mărturiilor descriptive şi aprecierilor diletante, subliniind elementul principal care se degajează din ansamblul relatărilor călătorilor străini : vitalitatea şi originalitatea muzicii populare româneşti.

În *Memoriu despre starea Moldovei la 1787*, contele d'Hauterive aminteşte „brîul moldovenesc"[3].

Dansurile româneşti din Transilvania au fost evocate în versurile lui Abraham Barcsay, în 1789[4].

Călătorul rus I. Ch. Struve descrie pitoresc dansurile moldoveneşti, care diferă mult de dansurile celorlalte popoare. Remarcă coregrafia în lanţ — caracteristică fundamentală a jocurilor româneşti. În mod special indică trei dansuri : hora, „care e foarte nostimă", dans (fără să indice în mod concret denumirea) şi căluşarii, pe care-l descrie pe larg, menţionînd rolul starostelui, semnificaţia arhaico-mitologică etc.[5].

---

[1] Samuil Micu. *Scurtă cunoştinţă a istoriei românilor*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1963, p. 84.

[2] Ibidem, p. 96.

[3] D'Hauterive. *Memoriu despre starea Moldovei la 1787*. Bucureşti, Institutul de Arte grafice Carol Göbl, 1902, p. 91.

[4] Veress, Andrei. *Bibliografia româno-ungară*, vol. II. Bucureşti, Cultura României, 1931, p. 55.

[5] Struve, I. Gh. *Voyage en Krimée*... A Paris, chez Maradon, 1802, p. 306—310.

Atenția italianului Felice Caronni este reținută de viața românilor din Transilvania. În dansurile lor găsește „o amintire antică și o asemănare italiană". La înmormîntare aude bocete și cîntece de jale [1].

Robert Porter scrie că dansurile întîlnite în societatea bucureșteană sînt românești și grecești. În timpul jocului se bate din palme și se fac piruete[2].

Lăutarii (țigani) sînt remarcați de către Ludovic von Stürmer, care este uimit de ușurința cu care învață „ariile cele mai grele"[3]. De la L. von Stürmer deținem o tentativă de caracterizare a muzicii populare românești atunci cînd observă superficial că... „se distinge prin simplitatea sa și o uniformitate obositoare..."[4].

Lăutarii sînt pomeniți de către François Racordon și J. M. Lejeune. Acesta din urmă arată că apar la diferite ocazii cu „cîntece și arii naționale"[5]. Auguste Lagarde asistă la o nuntă din București și reține dansul *Romînca,* pe care-l consideră monoton[6]. Englezul Thomas Thorton observă că dansul constituie la români cea mai agreată formă de petrecere în sărbători, iar în descrierea sa remarcă principiul variațional al mișcărilor. Ariile, respectiv cîntecele, sînt, potrivit părerii sale, simple și monotone[7].

Langeron menționează muzica populară într-o manieră care trădează superficialitate și neînțelegere. Dansul național (pe care anume nu-l specifică) este... „tot ceea ce am văzut mai caraghios în viața mea". „Muzica — spune mai departe — este tot atît de monotonă ca și dansul. Țiganii sînt cei însărcinați să gâdile urechile. Vioara, țitera (chitara ger-

---

[1] Iorga, N. *Trei călători în Țările Române...* București, Cultura Națională, 1925, p. 4.

[2] Porter, Robert. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia..duryng the years 1817—1820.* London, 1820 ; cf. Iorga, N. *Istoria Românilor prin călători...* vol. III, 1929, p. 71.

[3] Iorga, N. *Istoria Românilor prin călători,* vol. III, p. 77.

[4] Iorga, N. *Un voyageur en Valachie, L. de Stürmer.* În : *Scènes et Histoires du Passé Roumain,* Bucarest, Imprimerie de l'indépendance Roumaine, 1902, p. 41. „Poporul își petrece sărbătorile dansînd. Dorința de dragoste se manifestă în dansurile românilor ; muzica se distinge prin simplitatea sa și o uniformitate obositoare ; gesturile printr-un abandon voluptuos".

[5] Iorga, N. *Istoria Românilor prin călători,* vol. III, p. 123 și 130.

[6] Lagarde, Le Compte. *Voyage de Moscou à Vienne, par Kiew, Odessa, Constantinopole, Bucharest et Hermannstadt, cu Lettres adressées à Jules Griffith, par...,* Paris, che Treuttel et Würtz. Libraires... 1824, p. 341.

[7] Thorton, Thomas. *The Present State of Turkey; or A Description of the Political, Civil, and Religion Constitution, Gouvernment, and Laws, of the Otoman Empire... Together with Geographical, Political and Civil State of the Principalitis of Moldavia and Walachia...* London, Printed for J. Mawman, 1807, p. 405. „Distracția principală a oamenilor în sărbători este dansul ; dansul românesc este expresia gingășiei ; cîntecele lor sînt simple și monotone, iar gesturile, neglijente în aparență, sînt pline de voluptate. Cuplul de dansatori se ține unul de altul de mîini, pe care le ridică deasupra capetelor, bătaia picioarelor este o mișcare alternantă de întoarceri, corespunzător expresiei de acceptare și refuz, repetate fără variații de-a lungul a trei sferturi de oră...".

mană), precum și naiul cu opt tuburi, în care se suflă trecîndu-se neîncetat pe buze, sînt instrumentele de muzică ale țării"[1]. Tot Langeron se miră văzînd că la români femeile mai practică încă jocuri vechi[2].

De la William Macmichael s-a păstrat o relatare privind sărbătorirea zilei de 6 ianuarie 1818 cînd o formație de lăutari, alcătuită din cinci violoniști, cîntau arii moldovenești, într-o manieră care i s-a părut foarte discordantă[3].

Obiceiul nunții, cu suita caracteristică de cîntări și dansuri rituale și divertisment s-a păstrat și în mediul citadin. Christina Reichard, care fusese invitată la o nuntă boierească din Iași, o descrie pe larg. „La biserică, ceremonia s-a încheiat cu cîntări, iar participanții au jucat împrejurul altarului dansul național. Nunta a ținut trei zile, fiind și bal, adică dans"[4]. La Botoșani, J.F.J. Brosum, calfă de croitor venit să se căpătuiască la noi, are prilejul să asculte în 1817 „un concert" într-un local public, susținut de către lăutari. Impresia sa este favorabilă, fapt ce rezultă din însemnările sale de călătorie, unde scrie că muzica lor este... „destul de plăcută"[5]. Calificativul acesta făcut cu condescență de către un străin, obișnuit cu un alt fel de muzică, înseamnă totuși echivalentul unei reacții spontane, datorată unei sincere impresii artistice. După opinia lui F. G. Laurençon, „muzica națională", de fapt orchestra populară, se compune din vioară, cobză („un fel de chitară") și nai. Cîntecele sînt frumoase, dansurile pe care le descrie nu-i plac. Constată însă că tinerii români iubesc mult dansul. Poporul joacă și „albaneza" (dans nemaiîntîlnit în zilele noastre), care ar fi vechiul piric[6].

---

[1] Bezviconi, Gheorghe, G. *Călători ruși în Moldova și Muntenia.* București, M. O. Imprimeria Națională, 1947, p. 154. Langeron preia și comparația ridicolă făcută de Carra între dansul moldovenesc și jocul urșilor: „Mărturisesc că de cînd am văzut dansînd moldovenii am șovăit mult timp pentru a hotărî dacă ei au învățat urșii să danseze, sau dacă urșii au dat lecții de dans moldovenilor'. Acest citat se află și în Odobescu, A. I. *Documente privitoare la istoria romînilor,* Supl. I, vol. III, p. 76.

[2] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători,* vol. IV, p. 39.

[3] Macmichael, William. *Journey from Moscow to Constantinopole in the Years 1817—1818.* London, John Murray, 1819, p. 66. „Din partea noastră, am fost însoțiți de bandă de țigani înalți, indivizi oacheși, care acompaniau foarte discordant cu vocile lor cinci viori, cu care au cîntat arii moldovenești variate și triste."

[4] Reichard, Christina. *O pagină din viața românească supt Moruzi și Ypsilanti* — Scrisori — Traducere de Al. D. Sturdza, București, Ed. Libr. Leon Alcalay (f.a.). La p. 31 își expune părerea despre dansul românilor, pe care-l consideră lipsit de frumusețe, amintindu-i de jocul ursului.

[5] Karadja, C. I. *O calfă de croitor prin țara noastră în 1817.* În: *Revista istorică.* București, 1928, nr. 10—12, p. 358.

[6] Laurençon, F. G. *Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, ses commerces, les moeurs et coutumes des habitants, et sur son gouvernement, suivies d'un Précis Historique des évenements qui se sont passés dans cette province en 1821, lors de la révolte de Théodore et de l'invasion du prince Ipsilanti; par un témoin occulaire.* Paris, A. Egron, Impr. Libr., et pont-

O referire asupra muzicii populare o datorăm consulului englez W. Wilkinson, aflat în Țările Românești în anul 1814. După ce raportează muzica românească la muzica greacă, Wilkinson o găsește mai riguroasă ca mișcare și mai armonioasă. Stilul muzicii noastre nu ar fi prea variat, iar modurile predominante sînt cele minore. Bine cîntate, ceea ce comportă delicatețe și expresie potrivită în interpretare, cîteva din ariile românești ar produce o bună impresie. Implicit, în această constatare se lansează un repros la adresa interpreților care nu ar fi pe măsura cîntecelor. Instrumentele populare sînt : vioara, naiul și cobza. Orchestrele, respectiv tarafurile sînt alcătuite din cele trei instrumente menționate, iar factura pieselor este monodică. Dansurile sînt originale, și se întîlnesc în toate clasele. Se desfășoară în cerc, dansatorii ținîndu-se de mîini [1].

Aspectele esențiale surprinse în însemnările călătorilor arată că muzica populară românească este bogată și frumoasă, că predomină modurile minore. Au fost ascultate cîntece, arii naționale, acompaniate de formații instrumentale. Sînt amintiți lăutarii, ca și instrumentele lor caracteristice : vioara, cobza, nai. De remarcat ponderea viorii. Dansurile apar prin coregrafia în lanț, în cerc. Tabloul viu al scenelor de dans văzute de oaspeții străini îi determină să găsească originea lor antică sau romană. Unii autori au reproșat muzicii noastre populare o anumită monotonie a expresiei și lipsa de varietate. Adevărul este că aceste acuzații sînt, la o cercetare avizată, nefundate. Muzica populară prezintă o mare diversitate a formulelor melodico-ritmice fundamentale și a genurilor. În ansamblu, se poate afirma că relatările privind muzica noastră, deși dominate de o tentă neprofesionistă, au meritul să fi consemnat, fie și parțial, tipologia artei sonore românești.

---

hion, Libr., 1822, p. 36—37. „Muzica națională se compune din viori, dintr-un fel de chitară (o mică tobă), care se freacă cu o bucată de corn, și din nai, din care ei știu să se folosească pentru a chinui urechile. Dansul țării este un fel de cerc, unde te apleci cu moliciune, făcînd la fiecare măsură un pas la stînga sau la dreapta, întorcînd de asemenea privirea în direcția pașilor. Ariile sînt destul de frumoase, dar jocul foarte insipid. Oamenii din popor dansează uneori „albaneza", care se spune că ar fi vechiul piric."

[1] Wilkinson, W. *Tableau historique, géographique et politique de la Valachie*. Paris, Boucher Imprimeur-Libraire, 1821, p. 122—123. „Muzica română are o oarecare asemănare cu aceea a grecilor moderni, cu toate că timpii sînt mai regulați și că este mai armonioasă. Stilul său are puțină varietate și toate tonurile sînt cîntate uniform în chei (sic !) minore. Cîteva din ariile lor ar produce un bun efect dacă ar fi cîntate cu delicatețe și expresie potrivită. Instrumentele care se folosesc cel mai mult sînt vioara obișnuită, naiul și un fel de chitară sau luth, specific țării. Orchestrele sînt compuse din aceste trei feluri de instrumente, care cîntă toate prima parte fără acompaniament ; se apelează la ele doar în zilele de sărbătoare sau la petreceri...

Dansul întîlnit altădată în toate clasele și care acum nu este cunoscut decît în popor are un caracter cu totul specific. Cinsprezece sau douăzeci de persoane de amîndouă sexele se iau de mîini formînd un cerc mare, se învîrtesc de jur împrejur fără discontinuitate, în pas lent"...

MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ VĂZUTĂ DE O REVISTĂ GERMANĂ

Coloanele revistei *Allgemeine Musikalische Zeitung* au fost mai generoase cu muzica românească [1]. Cum descrierile sînt făcute de persoane care cunosc muzica și se adresează cunoscătorilor acestei arte, valoarea lor apare considerabilă.

Două materiale consacrate muzicii maghiare din anul 1800 și 1810 conțin unele date despre folclorul românesc[2]. Astfel, anumite referiri la muzica din Transilvania vizează manifestările românești, deși nu se specifică acest lucru răspicat. După părerea folcloristului I. Cocișiu, dintre cele patru melodii de joc oferite în materialul din 1800, „ultima amintește vag de jocurile românești".

Vorbind, în articolul din 1810, despre jocurile populare, autorul anonim nominalizează cimpoiul printre instrumentele frecvente, precizînd că este... „preferat de slovaci și românii din Transilvania"[3]. În sfîrșit, se mai specifică o feciorească, jocul de bîtă al românilor *(die Wallachischen Bauern).*

Date extrem de valoroase asupra muzicii noastre apar în studiul *Istoria muzicii în Transilvania (Geschichte der Musik in Siebenbürgen),* tipărit în două numere consecutive din 1814[4]. Autorul nu-și dezvăluie identitatea. Se pare însă că este Samuel Friedrich Stöck (Stödy)[5]. Prin intermediul descrierilor, se furnizează prețioase aspecte caracteristice despre muzica din Transilvania, și îndeosebi despre folclor. Autorul de-

---

[1] Folcloristul Ilarion Cocișiu, în studiul *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea,* publicat în Revista de folclor, an I, 1956, nr. 1—2, p. 271—277, s-a ocupat de materialele privitoare la muzica românească în *Allgemeine Musikalische Zeitung.* George Breazul, încă în *Muzica românească de azi,* București, 1939, la pag. 349—351, publică, fără să menționeze sursa, melodiile apărute în A.M.Z. din anii 1814, 1821 și 1822. G. Breazul donează Academiei Române colecțiile A.M.Z. pe anii menționați, cu o scrisoare explicativă asupra culegerilor de muzică populară românească, scrisoare citită de Al. Lepădatu într-o ședință intimă la 29.III.1940. Textul se publică în *Analele Academiei Române,* Dezbaterile, Tomul IX, 1939—1940, București, Impr. Națională, 1941, p. 71. G. Breazul face o referință la materialele publicate în A.M.Z. în *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* București, Uniunea compozitorilor, 1956, p. 111 și facsimil 112.

[2] a) *Über die Nationaltänze der Ungarn.* În : *Allgemeine Musikalische Zeitung.* Leipzig, Jahrg. II, 1800, nr. 35, 28 Mai, coloana 609. Se dau patru *„Ungarische Nationaltänze";*

b) *Pest in Ungarn.* În : A.M.Z., Jahrg 12, 1810, 14 März, nr. 24, coloana 371.

[3] Ibidem, p. 271.

[4] *Allgemeine Musikalische Zeitung,* nr. 46—47, din 16, respectiv 23 noiembrie, 1814, p. 765—785.

[5] S. F. Stök, (Stödy) a scris în 1806 *Aufsätze über der Zustand der Musik in Grossfürstentum Siebenbürgen.* În fondul G. Breazul există reproducerea manuscrisului păstrat la Muzeul Hungarica. Mayor Erwin, în *Muzsika,* Budapest, I 1929, caietul 3, p. 47, susține paternitatea lui Stöck.

N. 6. Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Wallachische Lieder.

Wallachischer Tanz.

Violino I.

Violino II.

Ungarische Tänze.

Melodii românești publicate în *Allgemeine Musikalische Zeitung* — 1814

limitează muzica după criteriul naționalităților care trăiesc în podișul carpatic, în ordinea : română, maghiară, germană. Din punct de vedere al naturii informațiilor, se disting : cu caracter etnografic-muzical și transcrieri de melodii pe o voce și pentru două viori. În acest fel, *Istoria muzicii în Transilvania* apare ca cel mai substanțial document asupra muzicii noastre după Sulzer, exceptîndu-l pe Romberg, care se adresează melosului popular determinat de criterii artistice, și nu empirice. Într-un anumit fel, autorul studiului, publicînd mărturii sonore vii din Transilvania, a urmărit un scop propagandistic, inclusiv în rîndul compozitorilor. „El — autorul, n.n. — se consideră fericit dacă poate oferi cititorului dornic de a cunoaște cît mai mult o idee generală de starea muzicii transilvănene, destul de avansată — și în eventualele cazuri *să procure un material inedit compozitorilor străini, pentru tratarea*

caracteristică a compozițiilor lor" (s.n.)[1]. Această dezvăluire program este extrem de interesantă, deoarece marchează semnul unei orientări noi în componistica europeană : apelarea la muzica populară pentru a caracteriza, portretiza atitudini fundamentale ale națiunilor.

Impresia generală lăsată de autorul studiului este aceea a străduinței spre redarea obiectivă a celor semnalate. De bună seamă, avem de a face cu un bun cunoscător al stărilor de fapt din Transilvania. Materialul publicat în 1814 mai este edificator și prin spiritul și ordinea relatărilor : începe cu muzica românilor, acordîndu-i în economia paginilor tipărite un spațiu apreciabil. Astfel, un cărturar, probabil german, recunoaște implicit primordialitatea elementului etnic și etnografic românesc, punînd la dispoziția specialiștilor un argument profesional al recunoașterii artistice (și — de ce nu ? — politice) a românilor din Transilvania. În acest fel, valoarea documentului apare augmentată de contribuția și pertinența cu care se iluminează spațiul muzical al Transilvaniei, în care românii nu mai sînt ignorați, ci tratați, prin muzica lor, în mod corespunzător.

Studiul debutează cu afirmații extrem de importante pentru noi[2]: „Transilvania, cum se știe, este o parte a vechii Dacii. Dintre actualii locuitori, cei mai vechi — totuși necultivați — sînt valahii, pe care cei mai mulți istorici îi arată ca descendenți ai coloniștilor romani din timpul lui Traian. Ei înșiși se numesc *rumâni,* se îmbracă asemănător cu romanii și vorbesc o limbă mult înrudită ca sonoritate cu cea latină și italiană" (p. 765). Considerațiile muzicale implică legătura muzicii românilor cu muzica veche a grecilor și romanilor, legătura indestructibilă dintre text și melodie, caracterul monodic al muzicii, oralitatea, modurile, tempoul și instrumentele. Evident, nu toate afirmațiile sînt exacte. Iată, aproape in extenso, descrierea muzicii românești, revenind cu comentarii asupra unor afirmații incorecte sau neaprofundate.

„Muzica și poezia par a fi la români tot atît de nedespărțite cum se crede că erau la romani și la greci, căci nu se cîntă fără text și nu se rostesc versuri fără muzică. Chiar și la joc românul nu se poate abține ca, din timp în timp și în ritm cu muzica — ca și cînd ar sugera o răpire —, să declame într-un fel ditirambic, atît cît îi îngăduie plămînul, sleit de osteneala dansului. La compunerea melodiilor și poeziilor, femeile sînt deosebit de înzestrate de la natură, consacrîndu-se cîntecului. La bucurie și durere, la muncă și la clacă, femeile își cîntă dragostea, necazul și la fel în fața mormîntului își jelesc morții.

Românii nu cunosc notele și nici alte semne pentru tonuri, timpi și măsură. Și dacă cineva ar fi ispitit în legătură cu armoniile lor să tragă concluzii comparîndu-le muzica cu a romanilor și grecilor, ar trebui să accepte hotărît că autorii nu cunoșteau deloc contrapunctul ori cîntarea pe mai multe voci, și așa fiind, celui mai strict geniu muzical românesc nu i-a trecut prin minte să cînte altfel, decît la unison ori în octavă, sau să acompanieze cîntecul altfel cu instrumentul, deși

---

[1] *Geschichte der Musik in Siebenbürgen,* op. cit., p. 765.

[2] Recurgem la traducerea lui I. Cocișiu din studiul citat, pe care am păstrat-o în mare parte.

aude zilnic armonia cîntecelor și dansurilor celorlați conlocuitori. Ca dovadă că îndată ce cîntecul românesc e acompaniat armonic nu mai este cîntec național, servește faptul că țiganii (lăutarii — n.n.), care consideră o greșeală să execute la unison chiar numai un fragment dintr-un marș, un menuet sau un altfel de dans, renunță la întregul lor talent îndată ce acompaniază pe români în cîntecele lor.

Toate cîntecele românești au un tempo greoi, tărăgănat (rubato), și majoritatea lor rămîn — după felul cîntecului elvețian — nefixate în tactul și-n bara de măsură (occidentală). Dansul, din contra, are un tempo potrivit de vioi și se notează întotdeauna cu 2/4. Cîntecele au totdeauna un mod duios (minor), pe cînd dansurile, cele mai multe, unul aspru (major).

Instrumentele lor muzicale sînt : un fluier (flaut) cam de 12 țoli, un altul asemănător, înc-o dată atît de lung și de gros (amîndouă aceste instrumente sînt traversiere și se găsesc exclusiv în mîinile românilor); vioara, ale cărei patru coarde sînt acordate obișnuit din cvartă, cvintă, cvartă :



și pe aici, pe colo, la granița cu Ungaria, se găsește cimpoiul. Fluierul mic e cel mai des întîlnit la români, din el cîntînd deja micul ciobănaș. De fluierul lung se servesc mai cu seamă cerșetorii, cu acesta cîntîndu-și cîntecele în plină stradă ori în piețe dacă sînt singuratici ; dacă sînt mai mulți, se acompaniază unul pe altul. Românul nu cîntă din fluierul scurt și nici din cel lung fără a mormăi pe nas. Vioara o găsim la cîntece și la dansuri una singură și perechi (însoțită de una cu rol de acompaniament). Cerșetorii sînt, între altele, și buni violoniști și își acompaniază elegiile la unison, iar la sfîrșitul strofelor țin sunete mult prelungite pe tonică și dominantă" (p. 765—767).

Sînt confirmate de practica muzicală românească multe din trăsăturile descrise. În același timp, anumite considerații apar nefundate, demonstrînd cît de puțin fuseseră sesizate componentele structurale ale muzicii românești. Putem fi de acord cu afirmația că românii nu cunosc „notele , „semnele tonurilor" timpii și măsura ? Oare pseudoanonimul observator nu a știut de existența manuscriselor notate după sistemul muzicii bizantine ? Acolo nu sînt semne ? O altă neînțelegere, datorată adoptării poziției occidentale în judecarea valorilor artei sonore românești o identificăm în aprecierea „tempoului greoi" al desfășurării cîntărilor, probabil parlando-rubato, „nefixat în tactul și bara de măsură (occidentale)". Aici se dezvăluie și mai evident punctul de vedere al sistemului linear, care face să se judece totul numai prin prisma propriilor atribute, ceea ce comportă neconcordanța față de alte sisteme, stiluri. Într-un anumit fel, constatările de această natură sînt indirect aprecieri pozitive la adresa originalității și individualității muzicii noastre. Chiar cu anumite neînțelegeri, opinia aceluia care a făcut cunoscută Europei muzica românească din Transilvania trebuie prețuită în mod deosebit.

Între altele, conținutul studiului publicat de către contemporanul lui Beethoven va servi drept material fundamental pentru înfățișarea muzicii românești din Transilvania. Astfel, va fi reluat în *Dizionario e bibliografia della Musica,* primul volum, al dr. Petro Lichtenthal, Milano, per Antonio Fontana, 1826 [1].

Privitor la muzica populației maghiare, despre care afirmă că „numeric sînt după români", face unele referiri asupra lăutarilor. Prin cîntecele lor profane, au provocat indignarea căpeteniilor Bisericii catolice de la Alba-Iulia[2]. Totodată, la balurile de la Cluj nu mai participă lăutarii cu tarafurile lor[3].

Ocupîndu-se de muzica sașilor, autorul remarcă rolul lor în dezvoltarea artei sonore din Transilvania. Ca și atunci cînd se ocupă de muzica maghiară, se emit o serie de date privitoare la formele vieții muzicale profesioniste. Despre muzica populară a sașilor, spune doar că orășenii nu mai au „jocuri și cîntece naționale". Acestea se întîlnesc doar în mediul sătesc.

După șapte ani se publică în aceeași revistă un alt material despre muzica românească : *Zust and der Musik in der Moldau, Jassy in Juny*[4].

Informațiile, deși nu sînt numeroase, aduc următoarele indicații asupra muzicii populare :

„În sînul poporului sînt tarafuri de lăutari *țigani,* care cîntă (desigur) la petreceri, dar nicidecum nu găsești coruri și orchestre așa cum se văd în restul Europei. Instrumentele obișnuite sînt vioara, clarinetul, flautul (fluierul ?), fluierul traversier și un fel de chitară. Ultimul este întrebuințat în genere în popor și cîteodată însoțit de voce, totuși fără cunoștințe muzicale (teorie și notație liniară — n.n.). Fiecare popor — chiar și cel mai necultivat — imprimă muzicii sale caracterul național. Nu e locul să însemnăm aici caracteristicile fiecărui popor. Observăm înainte de toate că muzica moldovenească se caracterizează printr-un amestec rezultînd din influența diferitelor popoare. De la vechii romani, așezați coloni în Moldova mai ales sub Traian ; mai tîrziu au preluat în timpul stăpînirii turcilor caracteristicile muzicii lor, cum se poate încă auzi zilnic sub ferestrele rezidenței Prințului la Iași; în sfîrșit au luat ceva din naționalul melodiilor grecilor, care s-au răspîndit deja de mult în această țară. Așa este caracterul în genere al puțin însemnatei muzici moldovenești, judecînd în mare.

Sînt melodii de mai mică întindere, obișnuit melancolice, care sînt aproape întotdeauna în minor și care se mărginesc la cîntece de dans, cu excepția cîtorva ce se zic la nunți ori la alte ocazii sărbătorești. La acompaniamentul acestora, instrumentul (?) exprimă o stare de liniște sufletească și de seriozitate. Prin acestea licăresc încă reminiscențe de

---

[1] Pentru această informație, aducem mulțumiri prof. I. Husti de la Conservatorul „George Enescu" din Iași.

[2] *Geschichte der Musik in Siebenbürgen,* op. cit., p. 770.

[3] Ibidem, p. 771.

[4] *Allgemeine Musikalische* Zeitung, An 23, nr. 30, 23 iulie 1821, p. 525.

sonorităţi din muzica veche grecească, a cărei întindere sub Arhonţi (?) rămîne mai mult sau mai puţin în cadrul unei octave.

Poate cele cîteva bucăţi muzicale anexate aici, pe care le-am cules în ţară eu însumi, vor fi pentru cetitor binevenite."

Acestea sînt consideraţiile despre folclorul românesc ale corespondentului ieşean al revistei muzicale germane, despre care, judecînd după ultima frază ce prezintă melodiile, putem deduce că era un muzician străin stabilit temporar în capitala Moldovei. El a cules melodii „din ţară", adică de la ţărani. Cine anume ? Nu putem preciza.

Aitcolul despre muzica modovenească din *Allgemeine Musikalische Zeitung* — 1821

Şi de data aceasta muzica populară se priveşte prin ochelarii umbriţi de principiile muzicii apusene.

Rămîne nelămurită chestiunea influenţelor. Cele trei izvoare menţionate care au intrat în constituţia muzicii noastre — roman, turcesc şi grecesc — nu facilitează cu nimic explicaţia naturii proprii a folclorului românesc, a originalităţii sale. Din contextul corespondenţei de mai sus se poate înţelege că influenţele ar sufoca individualitatea muzicii populare româneşti, ceea ce nu corespunde adevărului, nici măcar pentru acea perioadă de intense mişcări seismice pe terenul muzicii. Caracterizarea „puţin însemnatei muzici moldoveneşti" rămîne, de asemenea, neclară. De ce anume ar fi neînsemnată ? Pentru că nu ar fi originală ?

Evidenţierea trăsăturilor care urmează respectivei expresii apar în acel context oarecum contradictorii şi extrem de globale. Oricum, noi trebuie să cunoaştem bine cele ce s-au scris despre muzica noastră, tocmai pentru a vedea cum au apreciat-o străinii în decursul anilor şi cum, deşi au încercat cu bună credinţă, presupunem, nu au izbutit să-i

sesizeze virtuțile fundamentale, mult mai pregnante decît influențele care au încercat-o.

Și în numărul 31 din 30 iulie 1822 (Beilage) al revistei *Allgemeine Musikalische Zeitung* se introduce un prețios document despre muzica noastră, de data aceasta exclusiv muzical : *Moldauisches Lied u Moldauische Tänze.* După factura lor nu s-ar putea presupune că aceste melodii moldovenești nu se datorează aceluiași muzician anonim care întocmise corespondența și culegerea din anul precedent. Un fapt apare neîndoios : valoarea lor documentară este imensă.

Dans modovenesc publicat în *Allgemeine Musikalische Zeitung* — 1822

Că producțiile folclorice se bucurau de prețuire și că li se acordau valențe politice și culturale în ampla acțiune pentru promovarea specificului național, o demonstrează grăitor imboldul programatic din 1808 inserat în *Cоllectio minor manuscriptorum historicum,* vol. XXX, provenind din fondul contelui Iosif Kemény. Este vorba de un paragraf dintr-un program al Societății pentru cultivarea limbii române, despre a cărei existență nu se cunoaște aproape nimic și e semnat cu inițialele C.D. (Constantin Diaconovici-Loga ?)[1]. Ceea ce interesează muzica din textul apelului din 1808 este astfel formulat : „...ar crește în măsură foarte mare prestigiul limbii noastre dacă oamenii pricepuți ar aduna

[1] Cornea, P. op. cit., p. 505. Textul programului Societății a fost semnalat de Pîclișanu Zenovie. *O veche societate pentru cultivarea limbii române.* În : *Revista de istorie,* 1921, VII, nr. 4—6. P. Cornea pune sub semnul îndoielii autenticitatea textului transilvănean, considerîndu-l suspect de clarvăzător (p. 681).

cîntările frumoase, proverbele, sentințele, parabolele frumoase, care sînt atît de specific românești și de care avem mai multe decît alții".

Prin urmare, dacă cele arătate poartă girul autenticității, el ar trebui considerat ca un prim deziderat exprimat teoretic pentru culegerea melodiilor populare.

Documentele muzicale propriu-zise care ne parvin nu sînt prea numeroase. Totuși, din punct de vedere cantitativ întrec tot ceea ce cunoaștem din epocile anterioare. Se deosebesc două mari categorii de lucrări : vocale și instrumentale. Cele vocale se transmit prin intermediul manuscriselor cu notație psaltică, iar cele instrumentale — prin tipărituri sau manuscrise cu notație guidonică. Excepție de la regula enunțată fac doar cîteva melodii vocale transcrise pentru pian sau vioară (viori), fără însă a indica textul.

Atît melodiile vocale, cît și piesele instrumentale comportă o anumită îndoială în ce privește autenticitatea lor folclorică. Melodiile vocale parvenite sînt de proveniență orășenească, lăutărească, scrise de cele mai multe ori pe versurile poeților moderni. Alcătuitorii cîntecelor trebuie căutați în mediul dascălilor muzicieni și al lăutarilor, care într-un anumit fel reprezintă compartimentul profesionist al creației populare. Melodiile, chiar dacă sînt vechi, populare, și ca atare nu-și revendică autorul în persoana unei figuri cunoscute, trebuie privite cu o anumită circumspecție, în sensul că alcătuitorul muzicii pe versurile moderne, preluînd un model celebru, a putut interveni pentru a-l mula sau înflora în funcție de expresia cerută și dorită.

Pînă și melodiile populare notate în partituri destinate instrumentelor au fost de cele mai multe ori modificate de către transcriitorii străini, care se mulțumeau și cu o imagine aproximativă a originalului. Ei modificau copios, pentru ca melodia în cauză să se încadreze în tiparele convenționale ale muzicii salonarde de factură europeană. În acest fel, melodiile populare care ne-au parvenit reprezintă patrimoniul românesc, dar nu poartă decît în parte matricea nealterată a muzicii poporului. Cu aceste rezerve, să admitem totodată că documentele folclorice care ies din anonimat constituie un fond extrem de prețios, care parțial prezintă cu fidelitate fondul muzical românesc al epocii respective.

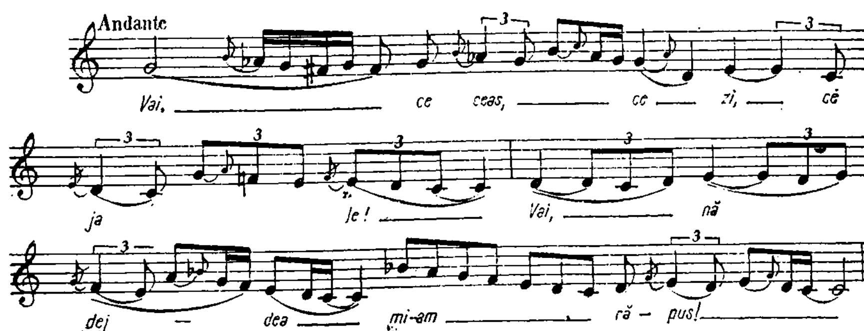
Din punct de vedere al datării, lucrurile sînt certe în privința tipăriturilor sau a manuscriselor de factură europeană, deoarece poartă indicația anului. În acest caz, piesele respective fac parte din repertoriul acelui an, dacă nu chiar al perioadei anterioare. Lucrurile se complică atunci cînd este vorba de manuscrise, inclusiv în notație lineară, în care nu se specifică anul întocmirii. Ca o caracteristică generală, cărțile de cîntări scrise după sistemul psaltic nu poartă indicația autorului, copistului (cu excepții rare) și nici data. Ca atare, cîntecele vocale se sustrag sistematic posibilității de localizare în timp. Decurg de aici numeroase dificultăți, care văduvesc istoriografia de rigoare cronologică. Astfel, datarea cîntecelor vocale pe care le vom identifica în această perioadă este întrucîtva relativă ; repertoriul existent trebuie să fi fost mult mai bogat decît am putea noi crede, pe baza unor titluri consem-

nate în diverse izvoare. Melodiile notate după 1823, dar despre care se știe că au o veche origine, este de presupus că au circulat și în perioada de care ne ocupăm.

CE MELODII NE PARVIN DIN ACEASTĂ EPOCĂ

Cîntecele vocale care au circulat în această epocă au în general o configurație melodică extrem de bogată, împînzită de vocalize, melisme, cu metri compuși din sisteme silabice alternative. De asemenea, ca dimensiune sînt neobișnuit de întinse, avînd o formă complexă, de tip liber, variațional. Aceste cîntece, care au circulat mai ales în Țara Românească, poartă influența muzicii neogrecești, orientale. Stilul cîntărilor este aproape întotdeauna liber, cursiv și aerisit, neîncorsetat în cadențe. Expresia se înscrie în sfera spontană a sentimentalismului anacreontic în care predomină suspinurile, pîraiele de lacrimi, văpaia inimii. În asemenea cîntece, rafinamentul bizantin, sensibilitatea surescitată, inocența rustică, grandilocvența salonardă și erotismul își dau mîna într-un tot eterogen, care arcuiește expresia preponderentă lirică.

Trecînd la nominalizarea unor exemple, ne oprim asupra cîntecului *Vai, ce ceas, ce zi, ce jale !*, notat de Anton Pann[1] :



Cîntecul din care noi am reprodus doar prima secțiune se remarcă prin excesiva sa lungime (avînd forma : ABCCDECCFGHHICJHHB), ceea ce demonstrează originea sa străină[2].

Conform argumentelor muzicologului Gheorghe Ciobanu, această melodie cu o puternică amprentă orientală este în fond varianta unei creații a lui Dimitrie Cantemir care a circulat la noi, fiindu-i adaptate versurile respective.

---

[1] Pann, A. *Cîntece de lume.* Transcriere din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv, de Gh. Ciobanu. București, ESPLA, 1955, p. 215.

[2] Ciobanu, G. *Un cîntec de Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann.* În : *Revista de folclor.* București, An II, 1957, nr 3, p. 81—95. Autorul prezintă și o variantă grecească, din 1843.

Un alt cîntec, probabil de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, este *Cînd eram mai tinerică...* notat tot de A. Pann [1]. Versurile lui Ienăchiţă Văcărescu datînd din 1787 par să aibă la bază un motiv folcloric [2]. Iată cîntecul transcris de Gh. Ciobanu[3] :



Se pot menţiona şi alte cîntece vocale, ca bunăoară : *Arde-ar rochiţa pe tine, Mititica* (joc cîntat), *Te iubesc peste măsură, Arde-mă, frige-mă,* pe cuvintele „De te-ar prinde neica-n crîng“ [4]. *Arde-mă, frige-mă* are o istorie aparte. A îndrăgit-o poetul rus Alexandru Puşkin în vremea cînd s-a aflat în surghiun la Chişinău [5]. Mai mult, ideea cîntecului a fost transpusă în *Cîntecul Zemfirei* din poemul *Ţiganii,* care la rîndul său l-a influenţat pe Prosper Mérimée şi Georges Bizet în renumita *Habaneră* din opera *Carmen* [6].

Cîntecul *Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine* pe versurile lui C. Conachi, notat tot de Anton Pann [7], apare să fie de o factură mai modernă, neavînd o desfăşurare atît de complexă :



---

[1] Pann, A. *Cîntece de lume,* op. cit., nr. 16, p. 113, transcris după *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului,* broşura I, p. 159.

[2] Ciobanu, Gheorghe. *Contribuţii la istoria cîntecului nostru popular.* În : *Revista de folclor.* Bucureşti, An II, 1957, nr. 1—2, p. 149—156. Se indică diferitele variante şi colecţii în care apar aceste melodii.

[3] Aşa cum arată Gh. Ciobanu, cîntecul acesta va fi prezent în colecţia lui I. A. Wachmann — *Mélodies valaques. IV. Les bords du Danube.* Vienne, Wessely et Busing (f.d.), nr. 4, p. 6.

[4] Ciobanu, Gheorghe. *Barbu Lăutarul,* op. cit., p. 114—130.

[5] Bobulescu, C. *Muzica în Basarabia.* În : *Muzica românească de azi.* Bucureşti, 1939, p. 744, cf. Halippa, Ion N. *Oraşul Chişinău în timpul lui Puşkin.* În : *Operele comisiunii arhivelor basarabene,* 1900 vol. I, p. 117.

[6] Cosma, O. L. *Opera românească,* vol. I. Bucureşti, Ed. muzicală, 1962, p. 65.

[7] Ciobanu, Gheorghe. *Barbu Lăutarul,* op. cit., p. 115.

Acest cîntec s-a publicat în *Allgemeine Musikalische Zeitung* din 1822 sub denumirea *Moldauische Lied,* în transcripție pentru pian :



Cu această melodie am abordat grupul pieselor transmise prin intermediul notației lineare ; mai concret, melodiile românești publicate în revista muzicală din Leipzig. Toate cele cinci piese publicate în completarea studiului despre muzica din Transilvania sînt românești — patru cîntece și un joc. Se notează numai melodia cîntecelor, fără text, dovadă că acesta nu îi interesa pe cititorii revistei, sau transcriitorul nu cunoștea limba română. Ilarion Cocișiu, publicînd aceste cîntece, adăuga versificația probabilă, pe care o reluăm și noi.[1]

Primul cîntec are un caracter doinit, cu cinci rînduri melodice. Este scris în modul doric, la origine fiind probabil modul *re :*



Al doilea cîntec, liric, are o construcție foarte clară, frazele melodice fiind strict delimitate prin pauze. Remarcăm stilul melodizat-recitativic și mișcarea rubato :



[1] Cocișiu, I. op. cit., p. 274.

La cîntecul al treilea se impune motivul tematic inițial, care intră în constituția tuturor celor patru rînduri melodice. Se reține formula cadențială caracteristică cîntecelor românești :



Și cîntecul următor poartă o puternică amprentă specifică melodiilor românești din centrul Transilvaniei. Se cuvine subliniată pendularea major-minor și structura arhitecturală nesimetrică, avînd trei fraze:



Între melodiile din Moldova publicate de *Allgemeine Musikalische Zeitung* din 1821 figurează și două cîntece. Primul (nr. 2) pare să fie un cîntec redat instrumental. Profilul melodic al primei fraze, cu o desfășurare melodică bogată, susține această trăsătură. Fraza secundă are un caracter vocal pronunțat, amintind stilul modern al cîntecelor orășenești. Între prima parte a melodiei și cea finală există o sensibilă diferență stilistică, afișînd influența lăutărească-orientală și lăutărească-europeană :



Anumite formule melodice ale acestor cîntece pot fi urmărite, sub o formă variată, în alte piese din colecţii moldoveneşti[1].

Al doilea cîntec moldovenesc (nr. 3) poartă influenţele cîntecului de salon, avînd formă ABCB :



Se transcrie şi un „Cîntec grecesc care se cîntă în Moldova".

Jocul popular românesc din 1814, notat pentru două viori, pare să fie o învîrtită în 2/4. În timp ce vioara primă desfăşoară o melodie viguroasă cu o admirabilă formulă cadenţială, reluată în ambele fraze, vioara secundă oferă în acompaniamentul său o armonie de cvartă, scordatura *mi-la*, obţinută pe coarde libere [2] :



[1] Se află în *Codex moldovenesc*, ms. Bibl. Academiei. Bucureşti, nr. 2663, nr. 52 Moldav, şi în colecţia lui Rouschitzki, François — *Musique orientale. 42 Chansons et Danses moldaves, valaques, grecs et turcs.* Iassy, Litographie l'Abeille, [1834], Cîntec moldovenesc, nr. 21. Vezi : Cosma, O. *Codex moldovenesc din 1824.* În : *Muzica*, Bucureşti, nr. 5/1972.

[2] Cocişiu, I., op. cit.

O melodie de nuntă („muzică de nuntă, fără cuvinte“) datează din 1821. Are o configurație tipic instrumentală, mers sinuos, numeroase broderii. Pare a marca influența orientală :



Piesa instrumentală nr. 4 este un joc moldovenesc, lăutăresc, avînd un motiv inițial în care se remarcă secunda mărită. Evident, construcția acestui joc cu patru fraze simetrice pledează pentru un stil mai nou. Într-un anumit fel, acest cîntec se înrudește cu fraza secundă a cîntecului nr. 2 tot din 1821 :



Muzica populară moldovenească publicată în revista din Leipzig în 1822 este reprezentată prin patru piese : un cîntec, cum am văzut, și trei dansuri. De fapt, dansul nr. 1, Allegro, este în realitate cîntecul moldovenesc nr. 3 din 1821, cu structura ABCB, avînd nesemnificative deosebiri melodice.

Se păstrează și tonalitatea, *do* major.

Dansul nr. 2, cu cinci rînduri melodice, are o desfășurare viguroasă, întrunind toate atributele unui joc dinamic. Factura acompaniamentului este stereotipă, clădită după modelul întîlnit în piesele de salon, formula primei măsuri apare în cazul de față menținută ostentativ peste tot. De aici decurge nu numai o anumită monotonie, dar și o neconcordanță între frazele care au adeseori un caracter modulant, major-minor, și statismul implacabil al basului ostinat, anchilozat pe pedala tonicii :

Allegretto

Jocul nr. 3, în *sol*, este probabil o sîrbă :



În afara pieselor românești tipărite în revista muzicală germană, ni s-au transmis și alte mostre ale tezaurului folcloric prin intermediul unor metode de pian. Asupra progresului învățămîntului muzical de tip european de la noi, învățămînt spontan și fluctuant, vom insista mai tîrziu. Deocamdată, este important să reținem că profesorii anonimi ai „forte-pianului“ din Țările Românești au inclus în repertoriul elevilor și piese axate pe melodii populare românești. Acestea ne-au parvenit datorită unor metode-caiete de repertoriu scrise de mînă. Din perioada anterioară anului 1823 cunoaștem două asemenea metode păstrate în fondul George Breazul din cadrul bibliotecii Uniunii compozitorilor.

Din 1819 datează *Principii de muzică practică îndeosebi (și) pentru clavir sau forte-piano (Anfangsgründe der praktischen Tonkunst besonders auch zum Clavir oder Forte-piano).*[1] Această metodă face parte integrantă din *Gramatica lui Ștefan Comitas*, un manuscris grecesc scurt, datat 9 martie 1819, proprietate a familiei Glogoveanu. Nu se știe cine a așternut pe portative exercițiile care secundează principiile practice propriu-zise. Între acestea, figurează și trei piese cu un pronunțat profil românesc, și declarate ca atare : 2 hore (nr. 4 și 5) și *Valahica (Vallachica* — ultima piesă).

---

[1] George Breazul, în studiul *Noi date despre trecutul muzicii noastre*, publicat în *Muzica*, București, nr. 7, din 1961, p. 27—30, și în *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, p. 161—176, se referă pe larg la acest manuscris, fiind de părere că ar aparține lui Wenzel Ruzitska, instrumentist și profesor de pian la București. Numai că acest muzician austriac de origine slovacă se pare că a părăsit capitala Țării Românești în 1813, iar manuscrisul datează din 1819, dacă nu chiar ceva mai tîrziu. În acest fel, problema paternității respectivului manuscris rămîne deschisă.

Prima horă relevă fraze distincte, a doua frază avînd o formulă cadențială improprie, trădînd intenția celui care o transcrie după principiile muzicii funcționale :



A doua „horă", în *do* major, mai sobră, pare mai corect notată, specificul românesc fiind foarte pregnant :



Valahica este o piesă mult mai dezvoltată și ar putea fi considerată drept o încercare de compoziție în spiritul muzicii românești. De altfel, toate piesele care realizează concilierea melodiei populare cu factura muzicii clasice, atît din manuscrisele cu caracter didactic, cît și din exemplele tipărite în prestigioasa revistă de la Leipzig, pot fi luate în considerație într-o dublă ipostază : atît ca argumente ale specificității muzicale a poporului român, cît și ca încercări primare de compoziție, îndeplinind nu numai un scop instructiv-pedagogic, ci și unul artistic, estetic. Sub acest aspect nu se greșește dacă piesele incluse în prezentul volum la capitolul „melodii românești" sînt considerate ca mărturii ale inițierii actului componistic pe făgaș muzical autohton. Dacă nu am procedat în acest fel se datorează faptului că piesele acestea au un caracter prea strict folcloric, reproducînd, de cele mai multe ori, profilul și arhitectura populară. Aranjamentul este artificial, factorul natural și ca atare valoros constituindu-l numai melodia de esență folclorică. Că argumentul invocat aici este decisiv și valabil o demonstrează caracterul anonim al pieselor-compoziții. Autorii lor, la fel ca și autorii melodiilor folclorice au rămas necunoscuți. Fiind vorba de muzicieni străini, anonimatul lor se datorează aportului minim, și totuși extrem de important pentru noi, pe care l-au adus în transcrierea și prelucrarea miniaturilor pentru pian, pornind de la modele populare de mare circulație.

Revenind la *Valahica,* este de relevat amploarea sa, ceea ce ne îndreptățește să credem că este vorba de o lucrare mai dezvoltată, în felul său o adevărată compoziție, în care se valorifică șapte idei melodice

de rezonanță populară, în ordinea ABCDEFG (sau codă), nereluîndu-se nici una. Iată primele patru idei melodice :



Fraza *A* este o melodie atribuită mai tîrziu boierului Filipescu. Aceasta înseamnă fie că era preferată de boier și s-a impus ca atare, fie că au lansat-o lăutarii săi, fie că i se datorează, deci „all Fillipesku" a compus-o. Melodia aceasta reapare astfel nominalizată în manuscrisul atribuit de către G. Breazul unui „Anonymus Valachus" : *„Des chansons valaques sur le Piano Forte"*, datînd de prin 1830-1840. Va reveni și în caietul al 3-lea de Melodii valahe, *L'Echo de la Valachie*, publicat de J. A. Wachmann, piesa nr. 1, despre care se menționează : *„composé par le feu Boyard Nicolas Filipesco"*[1]. Cunoscînd variantele acestea și îndeosebi melodia din *Elemente de muzică practică*, este greu de crezut că, într-adevăr, a compus-o Filipescu. Mai firesc pare să și-o fi atribuit, într-un fel oarecare, din repertoriul lăutarilor. Melodia are un profil modal cu secundă mărită, obținută prin alterarea suitoare a treptei a IV-a.

Fraza *C* este la origine cîntecul *Frunză verde merișor*, de asemenea reluat în manuscrisul „Anonymus Valachus". Referindu-se la *Valahica*, George Breazul scria : „În afară de inflexiunile modale orientale, care încep a caracteriza un stil propriu de muzică populară românească lăutărească de oraș, orășenească, deosebită de cea sătească, chiar ca formă, *Valahica* reprezintă un gen de muzică instrumentală care pare imitat după pestreful turcesc, că este o încercare de pestref valahic."[2]

Într-adevăr, *Valahica* este, prin caracterul muzicii sale, o piesă eminamente instrumentală. Dar aflată în contextul muzicii europene, nu se apropie atît de pestref cît, mai degrabă, de forma liberă a fanteziei sau capriciului instrumental. Din acest punct de vedere, *Valahica* poate fi considerată ca o compoziție importantă pentru muzica românească racordată la filonul creației europene, înscriindu-se, în ordine cronologică, după *Variațiunile* și *Capriciul* lui B. Romberg. Asupra acestora vom referi atunci cînd vom trata problema creației muzicale.

---

[1] Melodia aceasta apare într-un manuscris al lui J. A. Wachmann păstrat la biblioteca muzicală a Academiei R. S. România.

[2] Breazul, C. *Noi date despre trecutul muzicii noastre*, op. cit., p. 29.

Un alt izvor care atestă melodii româneşti provine tot din fondul Glogoveanu : *Metoda de pian* [1]. Nepurtînd nici un indiciu asupra datei cînd a fost întocmită, nu se pot emite afirmaţii categorice asupra plasării istorice a manuscrisului. Şi totuşi, avînd în vedere tratarea teoretică a principiilor muzicale, piesele de repertoriu şi caracterul melodiilor româneşti din cele patru piese care ne interesează în mod direct, se poate presupune că *Metoda de pian* datează din jurul anului 1820. Melodiile româneşti, devenite piese de salon sau exerciţii pentru articulaţiile degetelor, sînt edificatoare atît pentru caracterul naţional, cît şi pentru felul în care li se ataşează formule melodice de provenienţă cultă, apuseană. Din cele patru piese româneşti din totalul de aproximativ 35, trei sînt hore, iar una nu poartă nici o specificare în afara mişcării : „Allegretto". Această piesă, a patra în ordine numerică, prima care poartă amprente folclorice, este destul de dezvoltată. Construcţia sa se fundamentează pe principiul înlănţuirii mai multor melodii. În acest sens, analogia cu *Valahica* devine peremptorie, chiar dacă proporţiile acestei piese sînt mai restrînse. Interesant apare felul în care se conturează profilul temelor, îmbinînd formulele populare cu procedee clasice, îndeosebi piloni tonali, cezuri, cadenţe. Piesa se arcuieşte prin contopirea a şapte fraze într-un tot unitar :



[1] Ms. muzical 491 din fondul „George Breazul", biblioteca Uniunii compozitorilor, Bucureşti.

Formulele melodice *a, b, c, e* și *g* sînt pregnante, în timp ce *d* pare clădită pe succesiuni deja înregistrate dar recombinate, iar *f*, mai curînd începutul său (primele două măsuri), l-am întîlnit în *b*, ca apoi să impună o desfășurare cu ecouri orientalizante. Ultima frază, *g*, are ca tehnică isonică și contur un iz lăutăresc. Indiscutabil, piesa aceasta marchează o interesantă tentativă de încorporare a unei lucrări pe soclul muzicii populare. În pofida tendinței concesionare față de specificul și rigorile artei clavirului, domină climatul intonațional românesc.

În cele trei „hore", avînd toate măsura 2/4, temele au următoarea configurație :

Hora nr. 5



Hora nr. 8



Hora nr. 9 — în care influența europeană devine tiranică, lansînd acea formulă cadențială în jurul tonicii, cu iz romantic, dar și de baladă veche de curte, care va face o strălucită carieră în zona cîntecului orășenesc, fiind reluată de numeroși compozitori, de la Flechtenmacher pînă la Enescu.



De la Sibiu, probabil din 1823, ne parvin două melodii românești, *Dansul valahilor din Transilvania* și o ardeleană *(Ecossais)*, prelucrate pentru pian și incluse în *Piese de exercițiu progresive, de la ușor spre mai greu, pentru pian, privind îndeosebi cîntatul frumos, rotund și cursiv, de Filip Caudella*[1]. Și în alte studii se pot identifica formule melodice românești, fapt care probează interesul pentru folclor. Deoarece cunoaștem autorul acestor prelucrări de melodii românești, vom reveni asupra lor în paginile dedicate creației.

---

[1] Titlul în germană : *„Vom Leichten zum Schwerern (fortschreitende) ÜBUNGS-STÜKE (für des) KLAVIER (mit besonderer Hinischt) auf ein schönes rundes fliessendes Spiel (von) Philipp Caudella* (Profesor der Tonkunst) 1. Heft (Hermannstadt) im lithographischen Institut. Vezi : László Francisc. *Philipp Caudella*. În : *Muzica*, nr. 3, 1967, p. 30.

Exemplele înfăţişate, cu toate influenţele pe care le trădează pe alocuri, demonstrează fără putinţă de tăgadă afirmarea unui stil original, bogat în expresie, mărturie a unei străvechi tradiţii orale. Concomitent, simpla prezenţă a melodiilor populare în diferite publicaţii şi metode susţine irefutabil fenomenul penetraţiei în compartimentul altor curente, în primul rînd al aceluia care purta latent germenii redimensionării artei muzicale româneşti : curentul european.

Expresie nealterată a temperamentului şi sensibilităţii româneşti, creaţia folclorică exercită un puternic interes asupra muzicienilor străini, a cărei finalitate se va concretiza într-o atitudine de valorificare empirică. Spunînd „empirică" avem în vedere resorturile practice care determină preluarea unor melodii din arsenalul lăutarilor şi introducerea lor în circuitul monden. Valorificarea empirică a folclorului oferă o admirabilă pledoarie pentru bogăţia zestrei muzicale a poporului român. Pe un alt plan, valorificarea empirică apare sinonimă cu descoperirea noilor orizonturi ale muzicii româneşti, care reclamă modernizare şi spirit european. Epoca răscoalei lui Tudor Vladimirescu va impune o asemenea redimensionare care să fie capabilă să realizeze procesul edificării muzicii naţionale profesioniste în contextul marilor desfăşurări stilistice europene pe care le declanşează epoca romantică.

METAMORFOZELE MUZICII PSALTICE

Nici un domeniu muzical de la răspîntia veacurilor XVIII-XIX nu a fost atît de zbuciumat ca cel al muzicii psaltice. Desigur, modificări au survenit în toate compartimentele activității muzicale, conform tendințelor social-culturale ale epocii, dar acestea nu au avut, nici pe departe, intensitatea, frecvența și dramatismul cunoscut de către muzica religioasă. Metamorfozele artei psaltice nu sînt schimbări diacronice, ci mai degrabă efectele unei puternice crize, a cărei culminație se înregistrează acum, marcînd consecințe ce se vor implanta adînc în ființa muzicii românești.

Tendințele dominante manifestate în muzica de cult în decursul veacului luminilor se vor accentua, concretizîndu-se în acțiuni reformatoare, ce vor afecta întreaga structură a sistemului muzical, atît teoretic, cît și practic. Paradoxal, atît adepții curentului românizării cîntării, cît și adepții menținerii psaltichiei grecești, sub puternicul curs al modernizării formelor de viață și cultură, se aflau în situația adoptării unor formulte noi, energice, corespunzătoare noilor imperative. Deși cele două direcții sesizate se desfășurau în paralel, sensul lor nu era decît aparent același. În fapt, acțiunea românizării se manifesta sub stindardul autonomiei naționale, împotriva atotputerniciei limbii și cîntării grecești. Concomitent, acțiunea grecizării muzicii, adică menținerea în forme noi a tiparelor străvechi de ritual, invocîndu-se tradiția, avea un pronunțat caracter segregaționist. În acest fel, se creează o virulentă opoziție a celor două tabere, al cărei rezultat final va fi afirmarea noului sistem de

cîntare psaltică, în limba română, al cărui protagonist se profilează în persoana Ieromonahului Macarie, continuator inimos al idealului preconizat de către Filotei Sin Agăi Jipei şi, desigur, de către mulţi alţii, ca românii să se regăsească în melodiile cultice, cîntate în graiul viu al poporului.

O altă direcţie a muzicii religioase care se accentuează este aceea a cîntării corale. S-a văzut că, încă în epocile anterioare, se întîlneau izolat cîntăreţi care promovau cîntarea în grup armonic. Sub influenţa muzicii corale ruse şi a curentului european care se încheagă, această orientare sporeşte, pregătind terenul pentru avansuri mai spectaculoase. Probele care vorbesc despre cîntarea corală provin de la Mănăstirea Neamţului, unde la 1800 exista corul înfiinţat încă în 1722 de către Paisie, ce cînta în limba slavonă. Tot aici s-a recurs, fie şi experimental, la notaţia „sinodală" caracteristică partiturilor corale ruseşti[1]. Despre acest cor T.T. Burada susţine că a fost înfiinţat de către Paisie la 1782, denumindu-se corul rusesc de muzică vocală, spre a se deosebi de cîntăreţii care promovau vechea cîntare de la Neamţ[2].

ÎNVAŢĂMÎNTUL PSALTICHIEI

Ostilităţile purtate pe frontul muzicii psaltice, care au cunoscut intensitate în deceniul premergător răscoalei de la 1821, au avut un cadru favorabil în progresul învăţămîntului muzical psaltic. După cum se ştie, predarea artei sunetelor se făcea empiric, în cadrul mănăstirilor, avînd o instituţionalizare adeseori relativă. Tainele scrisului, cititului şi cîntării muzicale se transmiteau mai curînd prin viu grai, de la călugăr la călugăr. Această formă s-a menţinut şi la începutul epocii moderne, fiind însă concurată de procesul înviorării predării muzicii în şcolile umaniste şi în şcolile speciale de psaltichie. Mai mult, prin grija unor domnitori şi mitropoliţi se procedează la înfiinţarea unor şcoli de muzică clericală, a căror finalitate era exclusiv pragmatică : de a forma cîntăreţi instruiţi în cîntarea cultică, capabili să satisfacă cerinţele de acest gen ale bisericilor. Afirmarea acestor şcoli a avut darul să producă o infuzie de prospeţime în rîndurile dascălilor, sporind numărul celor competenţi în materie de psaltichie. Şcolile au contribuit la accelerarea procesului clarificării codului teoretic muzical aflat în uzanţă şi, în sfîrşit, au determinat adoptarea unor soluţii novatoare, capabile să regenereze spiritul muzicii psaltice, direcţionată pe făgaş autohton.

Focarele învăţămîntului psaltic ce s-au impus prin elevii pe care i-a format şi manuscrisele ori tipăriturile acestora au fost polarizate în centre cu o veche tradiţie : Putna, Bucureşti, Neamţ, Iaşi, Tîrgovişte,

---

[1] Breazul, G. *Relaţii muzicale româno-ruse.* Supliment la revista *Muzica.* Bucureşti, 1954, nr. 11—12, p. 1 ; cf. Cerne, Titus. *Relativ la prima înjghebare a muzicii corale în ţară.* În : *Astra,* Iaşi, An I, nr. 18, 25 mai 1884, p. 285.

[2] Burada, T. T. *Corurile bisericeşti de muzică vocală armonizată în Moldova.* În : *Arhiva* (Iaşi), volum jubiliar, anul XXV, 1914, p. 308.

Brașov, Rîmnicul-Sărat, Curtea-de-Argeș, Blaj. Nou apare acum faptul că școlile de psaltichie sînt edificate de către stăpînire, beneficiind de sprijinul puternic al domnitorilor.

Alexandru Ipsilanti, continuînd linia inaugurată de predecesorii săi Constantin Mavrocordat și Grigore Ghica, ocupîndu-se de reorganizarea Școlii Sfîntului Sava de la București, în 1776 prevede pentru elevii care îmbrățișează cariera bisericească și ...„un dascăl pentru muzică"[1]. Domnitorul Hihail Șuțu numește în această calitate, în 1784, pe dascălul Mihalache. Este interesant că Suțu Vodă se ocupă insistent de recrutarea și trimiterea tinerilor la această școală, care se presupune că și-a putut deschide cursurile, avînd studenți, abia în anul următor[2]. Școala aceasta a funcționat pînă în anul 1814, cu unele întreruperi[3].

Se pare că la București nu exista doar o singură școală de psaltichie subvenționată de către stăpînire. Paralel cu Școala de la Sfîntul Sava, fucționau școlile de cîntări de la bisericile Sf. Gheorghe și Colțea. Într-o odaie a hanului lui Constantin Vodă, la 1800 și-a ținut cursul de muzică bisericească Dimcea protopsaltul[4]. Avea 17 elevi, care, învățînd după vecernie, frecventau un fel de cursuri serale pentru „parodosirea cîntărilor de musichie". Cursurile sale dăinuie pînă în 1810, cînd părăsește Bucureștiul, acceptînd oferta mitropolitului Veniamin, care-l invită protopsalt la Catedrala din Iași. Prin 1809, după cum relatează Anton Pann în Prefața la *Noul Anastasimatar* din 1854, Dionisie Fotino a predat cîntarea timp de mai mulți ani[5].

Aceste școli nu aveau un caracter continuu, organizat. Adeseori se produc perturbări și întreruperi în procesul instruirii, ceea ce creează o anumită stare de nesiguranță. Apoi, școlile de psaltichie, deși oficiale, nu reușesc să soluționeze problema acută a pregătirii cîntăreților de strană. Neexistînd un așezămînt școlar temeinic întemeiat, se produc numeroase fluctuații în continuitatea învățămîntului, se ivesc inițiative de organizare de noi școli, care adeseori se sting brusc, curmînd începuturi ce păruseră promițătoare și de perspectivă. În acest context se înscrie și dispoziția din 16 iunie 1813 a lui Caragea Vodă de a se înființa o școală de muzică, „...fiind lipsă de cîntăreți", ca și alte școli similare; cursurile erau predate de un singur profesor, denumit „dascăl de musichie": Gherasie Ieromonahul[6]. Deoarece cursurile au loc la Sfîntul Sava,

---

[1] Breazul, G. *Învățămîntul muzical în Principatele românești.* În: *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. II, op. cit., p. 57.

[2] George Breazul, în lucrarea citată, p. 57—58, nu împărtășește ideea lui V. A. Urechia potrivit căreia dascălul Mihalache ar fi predat nu numai muzica vocală elevilor săi, ci și muzica instrumentală europeană.

[3] Barbu, Bucur-Sebastian. *Originea și evoluția cîntării psaltice în Orient și la români.* Ex. dactilografiat, p. 59.

[4] Poslușnicu, M. Gr. *Istoria muzicii la români,* op. cit., p. 19.

[5] Pann, Anton, *Noul Anastasimatar. Tradus și compus după sistima cea veche a sărdarului Dionisie Fotino.* București, Tip. lui Anton Pann, 1854. Prefața (f.p.).

[6] Popescu, Nicolae, M. *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul.* București, Inst. de arte grafice Carol Göbl, 1908, p. 17, notele 2 și 5.

și nu la Mitropolie, înseamnă că Gherasie, „dascăl musicos“, continuă, de fapt, opera didactică a dascălului Mihalache[1]. Școala a fost desființată în august 1814, din lipsă de fonduri.

Tot la București, la 6 iunie 1817, sub auspiciile domnitorului, se înființează o școală de muzică la Biserica Sf. Nicolae din Șelari, la care a fost numit profesor Petru Manuil Efesiul, un grec, bun cunoscător al noii metode de cîntare și scriere muzicală psaltică, despre care va fi vorba în paginile următoare[2]. Această „școală domnească“ de cîntări în limba greacă s-a distins prin rezultatele obținute. Petru Efesiul, ajutat de eforul Grigore Băleanu, un cărturar inimos, care a luptat din răsputeri pentru succesul cursurilor, a știut să predea și totodată să insufle elevilor dragoste și pasiune pentru muzică. Rezultatele muncii sale se ilustrează prin numele discipolilor : Macarie Ieromonahul, Panaiot Enghiurliu și Anton Pann. P. M. Efesiul a înțeles că răspîndirea cîntării noului sistem depindea în bună măsură de existența cărților tipărite, accesibile și promovate într-un număr cît mai mare. Își materializează această credință prin înființarea unei tipografii, la București, prima din istoria muzicii psaltice, în cadrul căreia publică mai multe lucrări. Tipăriturile au jucat un rol însemnat în propagarea cîntărilor și îndeosebi a sistemei noi muzicale.

Lecțiile predate de către P. M. Efesiul au avut o ținută profesională superioară cursului de cîntări, spre exemplu, celui de la Sf. Sava, unde se urmărea învățarea cîntărilor liturghiei, a glasurilor. Pentru mulți elevi, „musichia“ constituia un obiect oarecare de învățămînt, avînd sau nu tangență cu cariera pe care urma s-o îmbrățișeze. Cunoștințele destinate elevilor școlii lui P. M. Efesiul se axau și pe latura teoretică, vizau însușirea noii scrieri și avea un pronunțat caracter de specialitate. Elevii săi urmau să fie dascăli și propovăduitori ai noului sistem. Ca atare, inițierea în tainele muzicii comporta o aprofundare ce nu se pretindea în școlile celelalte.

Tot la București, în luna mai 1819, Dionisie Lupu redeschide, în cadrul Mitropoliei, care avea o veche tradiție de învățămînt muzical, o școală de cîntări în „limba Țării“, numindu-l profesor pe Macarie Ieromonahul[3]. Această școală și-a întrerupt activitatea în timpul evenimentelor din 1821, cînd Macarie s-a refugiat în Transilvania.

În timpul cînd Macarie a fost plecat la Viena pentru a-și tipări lucrările de o deosebită importanță pentru statornicirea muzicii psaltice pe coordonate românești, a fost suplinit de către dascălii Costache și Grigore[4]. Și această școală avea un profil special, fiind destinată să asigure cadre necesare stranelor. Dar deasupra acestei funcții utilitariste, școala Mitropoliei a jucat un însemnat rol în lupta de emancipare națională dusă împotriva elementelor grecești din cultura și societatea noas-

---

[1] În această chestiune, vezi : Urechia, V. A. *Domnia lui Ioan Caragea, 1812—1818*, partea II. București, 1897—1898, p. 83—85.

[2] Poslușnicu, M. Gr. Op. cit., p. 20.

[3] Popescu, N. M. Op. cit., p. 31.

[4] Poslușnicu, M. Gr. Op. cit., p. 32.

tră. Cercul de patrioţi intelectuali din jurul lui Dionisie Lupu au purtat cu demnitate stindardul trezirii conştiinţei româneşti, acţionînd în cîmpul lor de activitate spre a curăţi terenul de buruienile timpului care împiedicau creşterea mlădiţelor tinere, militînd pentru o muzică indestructibil legată de popor, de înţelegerea şi sensibilitatea sa. Macarie a reprezentat cu destoinicie aceste tendinţe în muzica psaltică, luptînd cu ardoare pentru desăvîrşirea procesului de românizare a cîntării. Dar asupra acestui aspect vom reveni mai tîrziu.

La Iaşi, domnitorul Grigore al II-lea Ghica înfiinţează o şcoală de muzică la Biserica Sf. Niculae, numind doi dascăli, Gheorghe Evloghie (Isbasi) şi Gheorghe. Dascălul Constantin deschide la 1780 o şcoală proprie în locuinţa sa, predînd cîntările după auz[1]. Mihalache Moldoveanu a fost desemnat de către Mihail Suţu Vodă dascăl la aceeaşi şcoală în 1794[2]. Constantin figurează în cadrul corpului profesoral vreme îndelungată. Este menţionat şi în 1814, cînd disciplina cîntării bisericeşti ajunge să se predea zilnic, timp de trei ore.

Fiind numită încă din 1766 „şcoala moldovenească", este de presupus că şcoala de la Sf. Niculae a cultivat cîntarea în limba română[3]. Progresul şcolii este evident dacă se ia în consideraţie că la Iaşi în anul 1820 existau 120 de cîntăreţi de strană. Şcoala de la Sf. Niculae şi-a încetat activitatea în anul eteriei. Apoi, reforma muzicii psaltice a creat o situaţie critică în rîndul dascălilor cunoscători ai vechilor cîntări. Se cerea adoptată o soluţie salvatoare, fapt pentru care Mitropolitul Veniamin intră în 1823 în legătură cu Macarie Ieromonahul pentru a obţine informaţii şi materiale, într-un cuvînt, un sprijin pentru adoptarea unor măsuri corespunzătoare situaţiei noi create. Abia în 1828 se va realiza la Iaşi reînnodarea tradiţiei şcolii de cîntări, numindu-se profesor Grigorie Vizantie[4].

Predarea muzicii se răspîndeşte pe întregul teritoriu locuit de români. În diferite centre culturale şi religioase de la oraşe şi sate se organizează forme didactice, mai mult sau mai puţin înalte, axate pe ideea cultivării cîntării psaltice. Problema aceasta, care merită a fi studiată în profunzime, nu intră în intenţia acestei lucrări, deoarece s-ar supraaprecia în economia întregului. Totuşi, unele manifestări curente pot fi ilustrate succint de cîteva exemple, care completează imaginea trasată prin urmărirea istoricului acestor şcoli la Bucureşti şi Iaşi. La Braşov se reactivează şcoala de cîntăreţi de la Biserica Sf. Nicolae. La Putna, spre sfîrşitul veacului XVIII, se învăţa „psaltichia după melodia grecească", cu ieromonahul Ilarion... „învăţătoriu psaltichiei şcoalelor Moldaviei"[5]. La Mănăstirea Neamţului exista o renu-

---

[1] Posluşnicu, M. Gr. Op. cit., p. 80.

[2] Idem, ibidem.

[3] Breazul, G. *Învăţămîntul muzical în Principatele Româneşti,* op. cit., p. 58.

[4] Posluşnicu, M. Gr. Op. cit., p. 82.

[5] Breazul, G. Op. cit., p. 58—59. De la şcoala de cîntăreţi a Mănăstirii Putna, Ioan Bălăşescu deţine o diplomă. Cf. Urechia, V. A. *Istoria Şcoalelor,* vol. IV. Bucureşti, Imprimeria Statului, 1901, p. 83.

mită școală de psaltichie. De asemenea, existau școli de cîntări la Cerneți (Țara Românească) și Cotmani (Bucovina), unde la 1789 se puteau studia glasurile[1].

În Transilvania, programa școlilor preparandiale de la Blaj, Arad, de la începutul secolului trecut, prevăd disciplina „cîntarea". Cursul de cîntări fusese încredințat la școala din Arad profesorului de română Constantin Diaconovici-Loga, un eminent cărturar român, cunoscător al muzicii. La Sibiu, în 1811, cîntarea bisericească a fost predată de către cărturarul Gheorghe Lazăr, care, potrivit părerii lui Al. Papiu Ilarian, avea însușiri muzicale și cînta la vioară[2].

Succesorul său, din 1814, a fost Moise Fulea. Este limpede că învățămîntul muzical clerical, deși nu dispune de o temeinică organizare, deși apare eteroclit, diferind adeseori de la un loc la altul, atît în privința cîntărilor, cît și a metodei de predare, iar profesorii, în principal dascăli, nu posedau o pregătire înaltă, înregistrează totuși un progres, cel puțin din punct de vedere al răspîndirii. Față de faza istorică anterioară, se poate vorbi despre o anumită generalizare a sa, fapt care demonstrează, o dată mai mult, interesul pentru această formă de cultură. Un argument edificator ce se adaugă acestei teze îl reprezintă numărul mare de manuscrise și tipărituri muzicale psaltice datînd din acești ani[3]. Recensămîntul lor în aceste pagini ar fi de-a dreptul un lux inutil, dar consemnarea unor idei estetico-muzicale cuprinse în cadrul prefețelor acestor lucrări va fi concludentă pentru rolul ascendent al muzicii în viața spirituală și cotidiană a oamenilor, pentru înalta considerație filosofico-morală de care se bucura muzica, în speță cîntarea vocală.

În prefețele lor, cărțile de ritual oferă un bogat tezaur de principii și considerațiuni asupra frumosului artistic, asupra rolului cîntării în viață, invocîndu-se forța de înrîurire a muzicii. Aceste idei sînt formulate într-o limbă clară, fără echivoc, sau într-o manieră ce trădează naivități și stîngăcii inerente epocii.

VALENȚE ESTETICE ALE MUZICII PSALTICE

O idee principală este aceea a susținerii cîntării, subliniindu-se importanța sa în antichitate, invocîndu-se filosofia pitagoreană, potrivit căreia muzica, prin armonia glasurilor, este înzestrată cu forța de transformare a sentimentelor umane[4]. Cesarie din Rîmnic, în *Psaltire*, tipărită în 1779, scrie : „Meșteșugul cîntărilor a fost nu numai în laudă

---

[1] Breazul, G. *Învățămîntul muzical în Principatele Românești*, Op. cit., p. 61.

[2] Poslușnicu, Gr. M. Op. cit., p. 110—111.

[3] Moldoveanu, Nicu. *Manuscrise muzicale bizantine vechi din bibliotecile de pe teritoriul Republicii Socialiste România*. În : *Mitropolia Olteniei*. Craiova, 1971, nr. 9—10, p. 759—769.

[4] Iliescu, Ion. *Geneza ideilor estetice în cultura românească*. Timișoara, Ed. Facla, 1972, p. 139.

la cei vechi, ci și în mare socoteală, încît filosoful Pythagora zice cum că sufletul nostru iaste alcătuit în trup după armonia musichei, și pentru aceea auzul omenesc are mare pornire către armonia glasului, care armonie iaste puternică a preface patimile omenești, schimbîndu-le după a lor mișcare"[1].

Cesarie din Rîmnic îndeamnă la cîntarea psalmilor deoarece aceștia au un imens rol etic, aducînd pace, liniște, înțelegere : „Cîntarea psalmilor este liniștea sufletului, dare pricinuitoare de pace, căci potolește turburarea gîndurilor, îmblînzește mînia sufletului ; cîntarea psalmilor este unirea celor despărțiți, împrietenia celor învrăjbiți. Căci cine mai poate socoti vrăjmaș pe acela cu care împreună au cîntat psalmii ? Deci cîntarea dăruiește bunătate..."[2] O asemenea concepție naivă, idealistă, ne face astăzi să surîdem. Este însă interesant crezul lui Cesarie, ca mărturie a unei puternice voințe în acțiunea de susținere a cîntării, atribuindu-i forțe tămăduitoare pentru orișice necazuri și suferințe. „O ce înțeleaptă meșteșugire ca cîntînd (sic) noi să ne învățăm cele de folosu, căci ce nu poți învăța din psalmi ? Mărire vitejiei, iscusire dreptății, biruință trupului, săvîrșirea înțelepciunii..."[3]

Sub impulsul evenimentelor sociale și pe temeiul transformărilor survenite în sensibilitatea oamenilor, scrierile ecleziastice muzicale vădesc tendința apropierii de viață, apelînd, pentru convingerea cititorilor, la fenomene laice. În *Catavasier*, tipărit în 1792 la Tîrgoviște, după ce se arată că... „firea omenească către cîntări și către viersuri are a sa priință" ...și că efectul muzicii este imens atunci cînd... „copiii cei mici și plîngători cu cînticele sînt adormiți...", se invocă rolul alinător al muzicii în procesul muncii țesătoarelor și al corăbierilor : „Ci și muierile cele țesătoare și călătorii și corăbierii, osteneala care le vine din lucruri, cu cîntecele mîngîie"[4].

Autorul anonim al *Catavasierului* ne furnizează o prețioasă informație în legătură cu mobilul practic pentru care a întocmit cartea de cîntări : „De vreme ce sufletul toate cele cu supărare și cu osteneală poate să le sufere lesne cînd ar auzi cîntări și cîntece, pentru aceasta și eu am vrut să tipăresc această cărticică a catavasiilor..."[5].

În *Catavasierul* de la București (1781) se scoate în evidență însușirea muzicii de a susține moralul în momente de grea cumpănă : „...sufletul la toate cele cu osteneală și supărătoare patemi lesne poate

[1] Bianu, I. — Simionescu, D. *Bibliografia românească veche*, vol. IV. București, Artele Grafice Socec, 1944, p. 257.

[2] Idem, p. 258.

[3] Idem, ibidem.

[4] Idem, ibidem, p. 40. Prefața *Catavasierului* din Tîrgoviște este în realitate o copie, o reluare dintr-un alt *Catavasier*, care a văzut lumina tiparului tot la Tîrgoviște, dar în anul 1713, ca apoi prefața să apară în *Catavasierul* de la București, 1761, și Buzău, 1768. Vezi : Bianu, I. și Hodoș, Nerva, *Bibliografia veche românească*, vol. II. București, Ed. Academiei Române, 1910, p. 271 ; Iliescu, I.

[5] Idem, ibidem.

Op. cit., p. 138.

răbdă cînd ar auzi viersurile cîntecelor"[1]. Aceste cuvinte ce îndeamnă la alinarea suferințelor cauzate de povara grea a vieții, de silnicia și apăsarea fanariotă reflectă o trăsătură fundmentală a firii poporului român, care în clipe de restriște și suferință recurge la cîntec, găsind în el undă de mîngîiere și încurajare.

Adevărul este că, îngrijorat de atitudinea multor credincioși, clerul urmărea prin tipărirea cărților muzicale să pună la dispoziția mirenilor colecții de cîntece, un repertoriu bogat, capabil să contrabalanseze ponderea crescîndă a muzicii laice. După cum se cunoaște, din vremuri îndelungate, biserica a proferat cuvinte stigmatizatoare la adresa muzicii laice, acuzînd-o că e drăcească și îndeamnă la fapte murdare etc. În a doua parte a veacului al XVIII-lea revine ca un leitmotiv repudierea cîntecelor profane (poate numai a unor genuri ?) , și, în schimb, elogierea cîntărilor religioase. În *Catavasierul* de la Buzău, 1768, se recomandă catavasiile și irmoasele, condamnîndu-se prin dezonoare cîntecele... „curvești și drăcești"[2]. Și mai explicită este următoarea frază din *Catavasierul* bucureștean din 1781, reluată aproape exact în *Catavasierul* de la Tîrgoviște : ...„ cei ce vor voi să se bucure în versuire acelor veselitoare cîntări să nu cînte cîntece curvești și drăcești, ci să cînte catavasii și irmoase"[3].

Prefața unui alt *Catavasier,* de la Iași (1792), datorat lui M. Stribițki, îndeamnă pe tineri să învețe cîntările care, ca și meseriile, odată deprinse, sînt de un real folos pînă la adînci bătrînețe. Se recomandă, indirect, prin analogie, să se învețe... „cîntece în multe viersuri unele din cîntările organelor[4], altele din muzicești glasuri și strune..."[5]. Mergînd mai departe cu recomandările, anonimul autor indică genurile sau cîntările care se cuvin profesate : „...să te silești a învăța cîntări duhovnicești, adică : Irmoasele, catavasiile, podobiile, priciastnile și alte multe..."[6]. În acet fel, avem mărturia cea mai convingătoare a cîntălor psaltice prețuite și aflate în centrul atenției factorilor decisivi în cultivarea muzicii religioase.

În cărțile apărute ceva mai tîrziu, necesitatea muzicii este de asemenea demonstrată, dar argumentele folosite nu mai sînt de natură laică, ci religioase. Muzica, potrivit cuvîntului introductiv semnat de Petru Efesiul la *Noul Anastasimatar* tipărit la București, în 1820, este chemată să slăvească divinitatea, să contribuie la umilința sufletului, să insufle pocăință și respect[7].

---

[1] Bianu, I. — Hodoș, N. Op. cit., vol. II, p. 271.

[2] Bianu, I. — Simionescu, D. Op. cit., p. 177.

[3] Idem, ibidem, p. 271.

[4] Este interesant că și în alte prefețe se poate întîlni referința la „organe", ca de exemplu în *Psaltirea* de la Rîmnic, 1779, unde, de asemenea, se poate citi : „cîntarea organelor".

[5] Bianu, I. Hodoș, N. Op. cit., vol. II, p. 346.

[6] Idem, ibidem. Vezi și Poslușnicu, Gr. M., op. cit., p. 77.

[7] Bianu, I. — Simionescu, D. Op. cit., vol. IV, p. 358.

REFORMA MUZICII PSALTICE, ESENȚA SA TEORETICĂ

Procesul interferențelor stilistice pe temeiul muzicii psaltice a fost atît de puternic în a doua parte a secolului XVIII, încît s-a ajuns la o treptată modificare a substanței muzicale. Schimburile intense de bunuri materiale și spirituale dintre Apus și Răsărit și dintre țările aflate în raza de acțiune a Imperiului otoman s-au desfășurat într-un asemenea ritm trepidant, încît s-a ajuns la schimbarea fizionomiei cîntărilor.

Nemaiputînd fi controlate de autoritatea clericală, melodiile psaltice devin terenul unor adînci transformări, datorate împrumutului nestăvilit de formule modalo-ritmico-melodice de proveniență laică. Cum repertoriul muzicanților populari și oficiali (meterhanelele) se bucura de sprijin, de o mare circulație, clerul și dascălii, în dorința lor sinceră de a nu-și pierde auditorii, au acceptat un compromis, care, în perspectiva anilor scurși, pare funest tradiției seculare a muzicii cultice. Este vorba de concesiile făcute muzicii laice, concretizate în acceptarea unor formule muzicale caracteristice, preluate și introduse în repertoriul slujbei. Dintotdeauna formele muzicale laice au fost incorporate în constituția cîntărilor religioase. De data aceasta, fenomenul se declanșează cu o asemenea intensitate, încît afectează nu un număr limitat de cîntări, ci aproape întregul fond. Dacă la aceasta mai avem în vedere și particularitățile zonale ale diferitelor popoare ce cultivau muzica bizantină, vom obține diversificarea și deci raza larg cuprinzătoare a contaminării, care nu mai era incidentală și nesemnificativă, ci generală și profundă.

Regenerarea culturii de limbă greacă datorită contactului cu ideile noi ale epocii luminilor s-a produs printr-o amplă deschidere spre Occident. Confruntarea muzicii psaltice cu muzica apuseană a avut efectul unui puternic șoc, evidențiind atribute specifice, definitorii pentru spațiul balcanic, dar și procedee devenite anacronice. Astfel, s-au trezit factorii responsabili ai cîntării orientale spre o revizuire critică a sistemului muzical aflat în vigoare, în consecință acreditîndu-se ideea necesității reformei muzicii psaltice.

Paradoxal, predomină în acest proces reformator influența venită din partea muzicii arabo-persano-turcești, ceea ce practic va însemna o sporire considerabilă a modurilor cromatice, a melismelor și ornamentelor, a ritmurilor asimetrice. În acest context se modifică structural repertoriul, astfel încît ceea ce se cîntase în vremea lui Filotei nu se mai practică în epoca lui Macarie. Bineînțeles, nu avem în vedere atît melodii concrete cît sistemul, sfera stilistică generală a cîntărilor care nu mai corespund.

Înmulțindu-se considerabil atributele muzicii orientale în zona muzicii psaltice, manuscrisele și cărțile de cîntări mai vechi sînt scoase treptat din uz, deoarece nu mai corespundeau. Mai mult, sistemul de notație nu dispune de semne suficiente și mai ales specifice noilor achiziții structurale. Notația medio-bizantină, cucuzeliană, devenise anacronică pentru a putea reda grafic nenumăratele oscilații și inversiuni, tereremuri și vocalize ale încărcatului profil melodic psaltic de rezonanță orientală. Sesizînd acest adevăr, psalții Constantinopolului con-

vin asupra necesităţii efectuării unei noi reforme a semiografiei, pe care vor s-o menţină în cadrul muzicii răsăritene cultice, dominată de elementul grecesc, ţarigrădean.

La aceasta mai trebuie adăugate şi dificultăţile iniţiale ale notaţiei cucuzeliene, care, îmbogăţindu-se mereu în semne ipostatice de hironomie, indicînd expresia cîntării şi nuanţele, prezenta serioase dificultăţi în etapa însuşirii sale. Din cauza caracterului complicat al notaţiei, puţini erau dascălii care o stăpîneau. Cei mai mulţi se resemnau în a memora cîntările după auz. În contextul invaziei elementelor stilistice orientalo-turceşti în domeniul muzicii psaltice, se impunea scrierea şi citirea notelor, pentru a se face faţă noilor piese ce trebuia adoptate. Or, această cerinţă nu putea fi întrunită de către prea mulţi dascăli, datorită complicatului şi greoiului sistem de notaţie. În acest fel, imanenţa reformei devenise vizibilă[1].

Primul pas, însă nu prea sigur, în direcţia reformei îl face la Constantinopol Petru Peloponezianul Lampadarie, care simplifică sistemul de notaţie cucuzelian şi transcrie numeroase melodii[2]. Animat de ideea reformei semiografiei muzicale a fost şi Agapie Paliermu, care, fiind un bun cunoscător al muzicii apusene, încearcă, fără succes, să adopte notaţia guidonică pentru melodiile psaltice. Nu se descurajează, şi inventează un alt sistem de notaţie, bazat pe literele alfabetului, dar nici acesta nu a avut mai multe şanse. Descumpănit, caută adepţi în alte părţi. Ajunge la Bucureşti, unde inovaţiile sale rămîn, de asemenea, fără ecou. A murit la Bucureşti în anul 1814. Este interesant de subliniat faptul că Paliermu, teoretician psaltic, încearcă o apropiere de muzica apuseană, sugerînd adoptarea în muzica răsăriteană a aceluiaşi sistem de notaţie. În acest fel se inaugurează în istoria muzicii psaltice o tentativă pentru apelarea la o modalitate grafică simplă şi de largă aderenţă.

Încercările lui Agapie Paliermu sînt purtate în afara notaţiei tradiţionale bizantine. El intenţiona o reformă prin renunţarea la tot ceea ce fusese anterior şi împrumutarea scrierii din afara muzicii psaltice. Poate din această cauză teoreticienii ţarigrădeni nu i-au luat în serios propunerile, ceea ce i-a produs decepţii şi insatisfacţii. Mai realist s-a dovedit principiul reformator al lui Gheorghe Cretanul, compozitor şi profesor la Constantinopol, care la începutul secolului al XIX-lea a susţinut ideea că melodia psaltică se poate nota şi fără marile semne. Cretanul nu a mers mai departe. În schimb, trei elevi i-au preluat ideea,

---

[1] Referindu-se la dificultatea însuşirii artei muzicale, Petru Efesiu, în *Noul Anastasimatar* tipărit la Bucureşti, în 1820, scrie: „Că învăţarea acestei frumoase şi armonioase arte era pînă la un timp obositoare şi cerea mult timp, o ştiu, din propria lor experienţă, toţi cei care se ocupă cu învăţarea ei, fiindcă abia după mulţi ani de zile şi după multe osteneli puteau să înveţe numai ceea ce li s-a predat, din cauză că lipseau regulile necesare în această artă. Vezi Bianu, I. — Simionescu, D. *Bibliografia veche românească*, vol. IV, p. 358.

[2] Popescu, N. în op. cit., v. 10—15, vorbeşte despre problema reformei. La subsol schiţează portretele corifeilor modificării notaţiei.

au inventat un sistem nou, corespunzător specificului muzicii psaltice, și astfel au finalizat aspirațiile lui Lampadarie, Agapie și Cretanul. Reformatorii sistemului teoretic al muzicii psaltice au fost : Hrisant (Chrisant) Protopsaltul Arhimandritul, Grigorie Levitul Lampadarul și Hurmuz Hartofilax. În mod separat sau colaborînd, ei au perfectat reforma din anul 1805 pînă în anul 1814, cînd se consideră definitivată. Toți trei acești psalți dispuneau de o bună pregătire muzicală și cunoșteau la perfecție cîntările. De altfel, erau dublați în activitatea lor și de calitatea de compozitor, ceea ce le-a permis o abordare superioară a problemelor practico-teoretice, precum și aceea de transcriere a cîntărilor. Idealul de care erau animați cei trei reformatori, dintre care cel mai important a fost Hrisant, fapt pentru care adeseori se obișnuiește a se spune „reforma lui Hrisant", s-ar putea formula în : realizarea unei semiografii simple și eficiente, care să fixeze cu maximă fidelitate expresia și profilul ritmico-melodic al cîntării.

Concomitent cu stabilirea și explicarea prin scrieri a noilor insemne de notație, reformatorii au acționat pe un al doilea plan, nicidecum mai puțin important, și anume, al trierii și selectării cîntărilor, pentru a se lansa și un repertoriu nou, conform gustului epocii. În această amplă recartare a pieselor de circulație se intervine decisiv, eliminîndu-se o serie de capodopere, de lucrări cîndva foarte apreciate, înlocuindu-se cu cîntări noi, compuse adeseori de reformatori sau de precursorii lor în această idee. Sub influența muzicii profane aflate în mare vogă la Constantinopol, reformatorii se lasă ademeniți de tipare noi, și acceptă, cu destulă larghețe, penetrația unor formule melodice modale, de esență orientală, ceea ce s-a repercutat negativ asupra purității cîntărilor, comparativ cu stilul sobru de pînă atunci. În urma influențelor la care au fost supuse, cîntecele preconizate de componenții triumviratului reformator de la Constantinopol, răspîndite prin cărți și manuscrise în toate țările sud-estului european, se îndepărtează considerabil de modelele tradiționale. Situația creată apare dramatică. Fondul străvechi de cîntări se aruncă peste bord, oferindu-se în schimb cîntări puternic impregnate de elemente laice eterogene de rezonanță orientală.

Evaluarea istorică a reformei nu s-a soldat întotdeauna cu aprecieri pozitive. Dimpotrivă, unii specialiști au criticat-o aspru, reproșîndu-i că, tolerînd și statuînd impuritățile care au intervenit prin contactul cu muzica mondenă a Constantinopolului (influențe persană, arabă, turcă, occidentală), nu s-a dobîndit un real progres, ci o îndepărtare de tradiția cîntării bizantine. În această ordine de idei, I. D. Petrescu a manifestat o atitudine critică față de cîntările veacului al XVIII-lea și ale reformei din 1814. „Ea a rămas tot ceea ce era, fără a se putea afirma ca un fapt de progres muzical, căci, încărcată de atîtea impurități, care au denaturat-o complet, nu poate reprezenta o operă artistică și veritabilă. În lumina știrilor furnizate de manuscrise, muzica bisericească a veacului al XVIII-lea apare foarte străină spiritului și tradiției muzicale ale bisericii răsăritene. Și cum pe această muzică a veacului XVIII se reazimă toată reforma, concretizată în sistima cea nouă, atunci înțe-

legem lîncezimea acestei muzici și încercările infructuoase de a-i da viață"[1].

Pe plan teoretic, creatorii sistemului nou au conceput principii și corespondenți grafici ai acestora, simplificînd în mare măsură notația muzicii psaltice. Am folosit cuvintele „mare măsură" deoarece noua teorie nu a fost scutită de imperfecțiuni. Dar în ce constau elementele teoriei muzicii psaltice conform autorilor săi : Hrisant, Grigorie și Hurmuz ? Vom răspunde după ce vom observa că teoria muzicii clasice vest-europene nu a fost neglijată. Dimpotrivă, autorii reformei au înregistrat tentativa lui Paliermu și, deși nu au adoptat-o, înainte de a-și preciza noile formule teoretice, se pare că au studiat intens gramatica muzicii europene contemporane, preluînd deghizat unele modalități de organizare și sistematizare sonoră. Așadar, reforma teoretică a afectat toate compartimentele posibile.

După ce se converge asupra adevărului că muzica este o artă, avînd la bază sunetul, identificabil prin criteriul că „place urechii", autorii manualului teoretic se preocupă de sunetele reprezentate prin note. Sunetele muzicii psaltice au căpătat denumiri simplificate (modelul apusean este grăitor) prin înlocuirea ftongurilor polisilabice, ca ananes, neanes, nana, aghia și altele, cu sunete monosilabice : *pa, vu, ga, di, ke, zo ni*[2]. Înlănțuirea lor formează o scară. Distanța dintre sunete a fost fixată avîndu-se în vedere trei feluri de „tonuri" : mari, mijlocii și mici. Tonul mare era alcătuit din patru sferturi, mijlociu din trei sferturi și mic din două sferturi. Se observă că muzica psaltică nu dispunea de o teorie riguroasă a naturii tonurilor, după exemplul sistemului temperat. Din această cauză, intonarea muzicii psaltice, chiar și după adoptarea noii sisteme, prezenta unele particularități care o deosebeau de intonarea muzicii gregoriene, europene. De fapt, teoria distanțelor tonurilor în muzica psaltică nu a fost elucidată de către cei trei reformatori, constituind una dintre cele mai vulnerabile laturi ale lor.[3]

Semnele propriu-zise în teoria muzicii psaltice, constituită în 1814, se încadrează în patru mari categorii : *vocale* — avînd rolul indicării distanțelor dintre sunete, mersul suitor și coborîtor ; *timporale* — care precizează durata ; *consonante* — de expresie și ornament ; *ftorale* — semnele de alterație și modulație.

Dintre denumirile notației cucuzeliene s-au menținut 10 semne vocale[4].

---

[1] Petrescu, I. D. *Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea.* În : *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 3—4, 1934, p. 187.

[2] În *Gramatica muzicii psaltice* de Gr. Costea, I. Croitoru și N. Lungu, București, 1951, p. 12, ordinea sunetelor este : *ni, pa, vu, ga, di, ke, zo*, ceea ce corespunde exact dispoziției tonurilor și semitonurilor în gama *do* major.

[3] Popescu, N. Op. cit., p. 13.

[4] Pentru teoria muzicii psaltice vezi : Popescu, Pasărea I. *Principii de muzică bisericească orientală.* București, Tip. Cărților Bisericești, 1897 ; Severeanu, Nicolae, *Curs elementar de muzică orientală (bisericească).* Buzău, Tip. și leg. Dimitrie Bălănescu, 1926 ; Costea, Gr., Croitoru, I., Lungu, N. *Gramatica muzicii psaltice, Studiu comparativ cu notația lineară.* București, Ed. Inst. Biblic și de Misiune ortodoxă, 1951.

SUITOARE ;

Oligon	urcă o treaptă (secundă)
Petasti	urcă o treaptă, dar mai accentuat (secundă)
Două chendime	urcă o treaptă cîntîndu-se mai ușor (secundă)
Chendima	salt de două trepte (terță)
Ipsili	salt ascendent de patru trepte (cvintă)

COBORÎTOARE ;

Apostrof (epistrof)	coboară o treaptă (secundă)
Iporoi	coboară două trepte succesive
Elafron	salt descendent de două trepte (terță)
Hamili	salt descendent de patru trepte (cvintă).

La acestea se adaugă isonul care menține același sunet.

Pentru distanțele mai mari, se folosește combinarea acestor semne.

Semnele timporale, de durată, au fost stabilite :

Clasma	mărește durata cu un timp ;
Apli	idem ;
Gorgonul	împarte timpul în două ;
Argonul	are funcție de gorgon și clasmă în același timp.

La acestea se mai adaugă dublările și triplările : dipli, tripli, digorgon, trigorgon.

Terminologia stilurilor sau a genurilor muzicii psaltice a fost transpusă tempoului, tactului :

Irmologic — cuprinde cîntările cu o desfășurare melodică aproape silabică, într-un tempo potrivit sau repejor ;

Stihiraric — o mişcare andante, lentă ;
Papadic — o mişcare foarte lentă. Melodiile cîntărilor papadice (sau calofonice) prezintă numeroase vocalize, melisme.

Se mai întrebuinţează şi tactul recitativ sau citanic (alergător) pentru mişcarea foarte repede.

Semnele de expresie sînt aşezate înaintea sau dedesubtul semnelor de notaţie : varia, omalonul, antichenoma psifistonul, eteronul.

Ftoralele, cuvînt sub care se înţelege alterare, schimbare, au menirea efectuării modulaţiei. Aşezată pe o notă oarecare, ftoraua determină modificarea scării. Ftoralele, în număr de 18, sînt : diatonice, cromatice şi enarmonice.

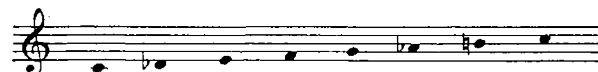
Rolul cheii şi al portativului îl au în teoria muzicii psaltice *mărturiile ;* acestea indică în plus şi scara, glasul, în care se încadrează respectiva melodie, precum şi cadenţele sale. Tot mărturiile arată sunetul cu care începe şi se sfîrşeşte cîntarea. Înseşi frazele muzicale sînt conturate prin intermediul acestor semne.

Glasurile muzicii psaltice sînt formule melodice specifice unei scări anumite. Glasurile conform noului sistem sînt : diatonice (I, IV, V şi VIII), cromatice (II, VI) şi enarmonice (III, VII).

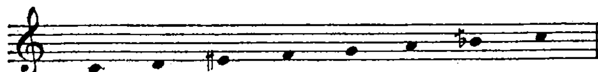
Glasul I, ehul dorian :



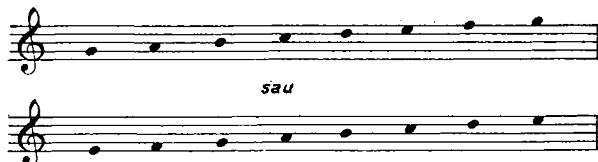
Glasul II, ehul lidian :



Glasul III, ehul frigian :

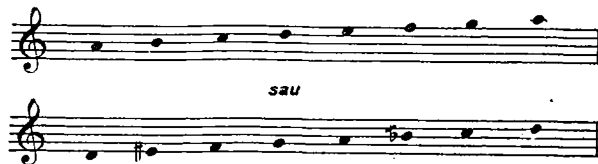


Glasul IV, enul milesian sau mixolidian [1] :



[1] Tonica glaslui IV depinde de tactul în care este scrisă piesa. Astfel, în tactul papadic tonica este sol ; în tactul stihiraric şi irmologic — *mi.* Glasul IV în tactul irmologic se mai numeşte şi leghetos.

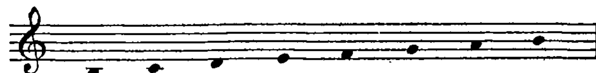
Glasul V, ehul hipodorian (ca și glasul I) :



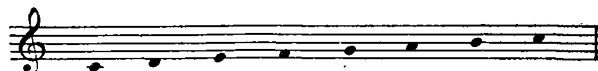
Glasul VI, ehul hipolidian :



Glasul VII, hipofrigian :



Glasul VIII, hipomilesian :



În afara acestor glasuri, în practica muzicală psaltică se mai întîlnesc încă trei scări datorate ftoralelor *Muștar, Nisabur* și *Hisar.*

O ultimă remarcă : pentru cîntarea notelor cu denumirea lor, se folosește termenul paralighie, care este echivalentul solfegierii.

Prezentînd datele teoretice fundamentale ale noului sistem al muzicii psaltice inițiat în 1814, aflat în vigoare și astăzi (cu mici modificări), nu am făcut decît o schiță, deoarece fiecare parametru își are nuanțe în funcție de un alt parametru, ceea ce adeseori îi schimbă natura și rolul inițial. În fond, deși sistemul teoretic apare considerabil simplificat comparativ cu sistemul cucuzelian, el nu este lipsit de o anumită complexitate, care îl menține mai puțin accesibil, greoi.

Reluînd firul istoric al luptei de revizuire în domeniul muzicii psaltice, este de menționat că, deși a avut oponenți înverșunați, cu atribuții importante în ierarhia eclezіastică, Patriarhia de la Constantinopol acceptă reforma și acționează pentru răspîndirea sa. Se înființează o școală, avîndu-i profesori pe cei trei autori : Hrisant ocupîndu-se de partea teoretică, iar Grigorie și Hurmuz de latura practică. Școala este sprijinită de autoritățile țărilor ortodoxe. Caragea Vodă, la 15 mai 1816, numește trei epitropi care să se îngrijească din partea română de bunul mers al școlii [1].

Școala a jucat un rol important în afirmarea reformei, deși nu a dăinuit decît cîțiva ani. Întîiul semn al declinului său se produce deja în 1820, cînd Hrisant renunță la postul de dascăl în favoarea celui de mitropolit.

---

[1] Popescu, N. Op. cit., p. 15. Aceștia sînt : Iosif, episcop de Argeș, Ioan Moshu și Dumitru Polizache.

Este de presupus că la şcoala sistemei noi de la Constantinopol au fost trimişi şi tineri români. Dar nici un cursant român nu s-a remarcat în mod deosebit. Învăţăturile reformatorilor, ale noii şcoli, au parvenit în Ţările Române prin intermediul lui Petru Efesiul, grec de origine, elev al lui Gheorghe Cretanul, care a frecventat şi cursurile celor trei dascăli reformatori timp de un an. În 1816 poposeşte la Bucureşti[1], unde va depune o intensă activitate pentru introducerea principiilor teoretico-grafice şi a cîntărilor preconizate de către reformă.

PETRU EFESIUL ŞI REFORMA ÎN ŢĂRILE ROMÂNE

Efesiul a fost un psalt desăvîrşit, la curent cu frămîntările, poziţiile şi ideile reformatorilor. Anul care l-a petrecut ca audient al şcolii de la Constantinopol i-a sedimentat cunoştinţele deţinute anterior. Ca şi despre alţi psalţi renumiţi, nici despre Efesiul nu se păstrează decît foarte laconice date biografice. Venirea sa la Bucureşti pare să fie determinată de o misiune încredinţată de Patriarhie, care dorea ca şi în acest centru să se instaureze reforma. Nu este exclus ca înseşi cercurile interesate de la noi să fi solicitat un propovăduitor muzical bine instruit. În acest fel se demonstrează convingător teza potrivit căreia „cultura vehiculată în limba greacă în Principate cunoaşte un ceas mai devreme decît cea în limba română procesul de metamorfozare, determinat de contactul cu cultura modernă a Europei"[2].

Poposind în mediul bucureştean psaltic, avid să-şi însuşească noile tendinţe reformatoare, Efesiul a beneficiat de un tratament extrem de favorabil. Însuşi domnitorul se interesa de noua muzică, urmărind progresul în acest domeniu, fapt care a venit în întîmpinarea misiunii, deloc uşoare, a psaltului grec. După cum s-a văzut anterior, Efesiul a deschis şcoala domnească de psaltichie la Biserica Sf. Nicolae din Şelari, al cărei renume nu întîrzia să se evidenţieze. Dar cel mai strălucit argument în folosul prestigiului îl reprezintă numele cursanţilor, din rîndul cărora s-au detaşat Anton Pann şi Macarie Ieromonahul. Altfel spus, şcoala din Şelari a avut rezonanţă, învăţăturile predate aici au servit ca temelie pentru o amplă mişcare de muzică psaltică românească, ale cărei trăsături se disting pînă în zilele noastre.

În acest fel, de numele lui Petru Efesiul se leagă introducerea noii sisteme muzicale a bisericii răsăritene la români. Afirmaţia impune o precizare. Efesiul ne-a adus reforma. Preluarea sa la început a fost directă, dar curînd, după ce noua învăţătură a fost însuşită, discipolii români au tratat-o critic, acţionînd asupra ei. Astfel, sistemul teoretic şi de cîntări s-a adoptat prin transpunere la specificul limbii şi simţirii române, ceea ce a însemnat practic o preluare indirectă şi creatoare. Exponentul acestei atitudini, Macarie, a înfruntat cu stoicism riposta

---

1 Pann, Anton. *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti.* Bucureşti, 1845, p. XXXII.

2 Ivaşcu, G. *Istoria literaturii române.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1969, p. 287—288.

aspră a dascălului său, precum și a altor cercuri care nu vedeau cu ochi buni înlocuirea limbii grecești din sistemul cîntărilor bisericii române. Mersul istoriei este ireversibil. Dar să nu anticipăm.

Un alt plan pe care Petru Efesiul a desfășurat o rodnică muncă a fost acela al multiplicării cîntărilor. Este cunoscut că metoda răspîndirii cărților de cîntări în Răsărit a fost aceea a copierii manuale, ceea ce reclama o muncă titanică, migăloasă și prea puțin eficientă. Fiind la curent cu progresele europene poligrafice, P. Efesiul a căutat un remediu cauzei care frîna răspîndirea cîntărilor, difuzarea lor. Astfel, are revelația tipăririi cîntărilor psaltice, fapt concretizat în două volume publicate în limba greacă, în 1820, la București : *Noul Anastasimatar și Doxastarul prescurtat al renumitului Petru Lampadarie Peloponezianu*[1]. Intenția sa a fost să tipărească toate cîntările lui Hrisant, Grigorie și Hurmuz, dar evenimentele declanșate de răscoala din 1821 i-au zădărnicit planurile. A izbutit să tipărească unele cîntări, ale căror autori sînt P. Lampadarie în principal și apoi Hrisant, Grigorie, Hurmuz. De menționat că „directorul" tipografiei muzicale bucureștene a fost Anton Pann, ceea ce ne îndreptățește să-i subliniem contribuția la apariția primei cărți tipărite de muzică psaltică.

Prefețele întocmite de căte P. Efesiul demonstrează pasiunea cu care acesta înțelege să susțină noul sistem, lăudînd eforturile dascălilor săi, deoarece au fost... „cei dintîi care și-au dat seama de această lipsă (lipsa regulilor teoretice ale vechiului sistem — n.n.) și au început să privească muzica cu o privire filosofică, încercînd să o alcătuiască mai sistematic și să o supună unor regule generale..." [2]. După ce prezintă necesitatea tiparului muzicii psaltice, evidențiind aportul său, Efesiul încheie printr-un îndemn adresat tinerilor iubitori de muzică pentru ca să cultive această artă și, totodată, să prețuiască truda celor care au „lucrat pentru înaintarea și răspîndirea ei"[3]. În principal, cele două cărți menționate cuprind cîntări.

Tipărind primele cărți de muzică psaltică, P. Efesiul[4] și-a înscris numele în istoria muzicii universale a Răsăritului european și, odată cu aceasta, a subliniat însemnatul rol de focar cultural al capitalei Țării Românești. Psalții de la București au îmbrățișat reforma și, în același timp, au propagat-o prin mijlocirea tiparului, în întreaga Peninsulă balcanică și în Orientul mijlociu.

---

[1] Publicarea *Noului Anastasimator* a devenit posibilă de îndată ce Efesiul s-a întovărășit încă din 1817 cu argintarul Serafim Cristodulo (Hristodor ?) și Grigorio Razo, contribuind fiecare cu o importantă sumă. *Doxastarul prescurtat* a fost tpărit de către alți argintari în condiții grafice superioare. Cu toate acestea, cheltuielile au întrecut cu mult încasările de pe urma volumelor vîndute, fapt care a dus la ruinarea lui Petru Efesiul. Vezi Popescu, N. Op. cit., p. 16-26.

[2] Efesiul, P. *Noul Anastasimatar*, op. cit., p. 358.

[3] Popescu, N. Op. cit., p. 20.

[4] După evenimentele de la 1821, Petru Efesiul a continuat să trăiască în Țările Românești, la București, Brașov, Buzău. Entuziasmul său începe să scadă atunci cînd constată că întreprinderea sa nu mai are căutare, psalții noștri orientîndu-se înspre o muzică de rezonanță românească. Probabil Efesiul a sesizat caren-

DIRECŢIILE MUZICII PSALTICE
NAUM RÎMNICEANU

Evoluţia muzicii noastre psaltice evidenţiază două tendinţe cardinale, două direcţii stilistice care se confruntă în această epocă, corespunzătoare vechiului sistem de cîntări şi respectiv noului sistem, introdus după 1814. Reprezentanţii acestor direcţii pot fi identificaţi în persoana lui Naum Rîmniceanu pentru stilul tradiţional şi a lui Macarie pentru stilul modern. Desigur, cei doi psalţi nominalizaţi nu sînt singurii care întruchipează o anumită direcţie. Detaşarea se justifică prin aceea că manuscrisele sau cărţile lor tipărite susţin cu temei direcţii riguros delimitate şi în acelaşi timp caracteristice pentru un anumit stil.

În paginile anterioare a fost schiţată linia sinuoasă pe care o înregistrează muzica psaltică, aflată într-un complex proces de intense transfigurări, a cărui esenţă a fost surprinsă de către I. D. Petrescu [1] în felul următor : „Între cîntarea lui Filoteiu (sin Agăi Jipei — n.n.) şi cîntarea vremii părintelui Macarie este o mare deosebire. Trecuse un secol de înnoire, de înstrăinare a cîntării bisericeşti, prin adaosele continue săvîrşte de psalţi. Nu numai puritatea liniei melodice fusese atinsă, dar [şi] periodizarea cîntării în sistima cea nouă, se înlăturase ritmul vechii cîntări. Apoi, prin adoptarea în sistima cea nouă a feluritelor game cu puternice influenţe orientale şi îndeosebi a ciudatelor modulaţii din muzica profană orientală, s-a desfigurat într-o mare măsură caracterul sobru, senin şi ieratic al cîntării bisericeşti". Mai departe, se afirmă că cele trei trăsături specifice vechii cîntări — diatonicitate, mersul liber izvorît din ritmul oratoric şi accentul tonic — nu se mai menţin. Încă din secolul al XVIII-lea are loc o adîncă perturbare a structurii muzicale, a cîntărilor prin adoptarea unor melodii noi, bogate în vocalize, şi renunţarea la melodiile vechi. Se menţine doar textul, împrumutat din repertoriul ritualurilor creştine. Alături de elementele profane orientale, se introduc treptat şi sistemele metrice ale muzicii occidentale, de 2, 3 şi 4 timpi. În acest fel, se produce lent subminarea terenului pe care se afla muzica psaltică veche, adică aceea a vremurilor anterioare şi contemporane lui Filotei.

Teza aceasta trebuie privită dialectic. Subminarea nu s-a produs dintr-o dată, ci printr-o serie de acumulări. Acest fapt înseamnă că, în decursul întregii epoci a luminilor, se păstrează fondul străvechi, ală-

---

ţele noului sistem, fapt care explică de ce a încercat reabilitarea notaţiei alfabetice a lui Agapie Paliermu. Neizbutind în această tentativă, din nou revine la sistemul de notaţie al reformei. Cu timpul, mai publică diferite cărţi de cîntări, în care se văd ezitările, frămîntările sale înscrise pe linia găsirii celei mai bune soluţii grafice a muzicii psaltice de limbă elină. P. Efesiul învaţă şi limba română şi chiar traduce cîntări, heruvice, doxologii, chinonice, axioane, unele dedicate episcopului Buzăului, Cesarie. P. Efesiul a fost şi un autentic creator de cîntări, dovadă fiind *Heruvicul* tradus de Macarie. Moare la Bucureşti în 1840, sărac şi descurajat (Vezi Popescu, N. Op. cit., p. 24—25).

[1] Petrescu, I. D. *Manuscrise psaltice greceşti din veacul al XVIII-lea*, op. cit., p. 180.

turi de care sau în interiorul căruia se introduc atribute noi. Grăitor în privința menținerii cîntărilor străvechi este psaltichia lui Naum Rîmniceanu din 1788, *Meșteșugul cîntărilor bisericești pe glasuri*[1]. Ea demonstrează că Naum Rîmniceanu este unul dintre ultimii psalți fideli liniei lui Filotei, unul dintre ultimii susținători ai tradiției, preluată de la străbuni. Poziția sa este explicabilă prin multilaterala sa personalitate, de istoric, om de litere, pedagog, teolog și psalt, ceea ce i-a permis să sesizeze necesitatea susținerii vechilor obiceiuri și cîntări.

Originar de lîngă Sibiu, Naum Rîmniceanu[2] (1764—1838) a fost un cărturar prolific, autor a numeroase lucrări în grecește și românește. Diacon și protosinghel, Naum Rîmniceanu a fost un cărturar cu o comportare contradictorie. Influențat de ideile iluminismului, a militat în favoarea pozițiilor antifanariote, dar în același timp a proferat cuvinte disprețuitoare la adresa acțiunii lui Tudor Vladimirescu. Într-un anume fel, poate fi considerat tipul intelectualului pelegrin, polivalent, dornic să se înfrupte din toate ramurile vieții spirituale. Datorită acestor motive, N. Rîmniceanu s-a apropiat și de muzică, învățînd psaltichia, pe care a predat-o în diferite locuri, ca : Sf. Gheorghe Vechi din București, Rîmnicu-Sărat, Hurez, Sibiu, Hodoș-Banat, Cunța, Școala Sf. Sava-București, Sinaia, Buzău, Mănăstirea Sf. Ecaterina — București, Sf. Nicolae Șelari, Ploiești, Conțeștii de Jos — Dîmbovița, Mînăstirea Cernica. Spunem „s-a apropiat", deoarece, dacă judecăm după lucrările sale, activitatea sa nu a fost prea bogată pe plan muzical[3].

Dintr-un catalog cu numeroase titluri semnate de el, doar unul aparține domeniului muzical, *Meșteșugul cîntărilor bisericești pe glasuri*, din 1788[4]. Fiind vorba de o lucrare de tinerețe și într-un domeniu în care nu se afirmă cu alte lucrări, se poate deduce că avem de-a face cu o operă de compilație, și nu de creație propriu-zisă.

Cînd și-a întocmit cartea de cîntări, Rîmniceanu se afla în Banat, la Hodoș-Bodrag, Lipova și Canița, ceea ce poate însemna că melodiile conținute în *Meșteșugul cîntărilor* circulau, fie și prin psaltul Naum Rîmniceanu, în părțile Banatului.

Faptul că el nu mai întocmește nici o altă carte de cîntări ar putea pleda pentru existența unor factori conjuncturali bănățeni care l-au îndemnat s-o facă. Altfel spus, fiind un cunoscător al cîntărilor și avînd acces la materiale documentare, manuscrise muzicale anterioare, N. Rîmniceanu a intenționat să pună la dispoziție locuitorilor din sud-vestul țării cîntările repertoriului Țării Românești. În cîteva locuri ale manuscrisului se află unele adnotări, dintre care rețin atenția două, pertinente, adresate ucenicilor în psaltichie : *„Cel ce fără preget se va osteni,/*

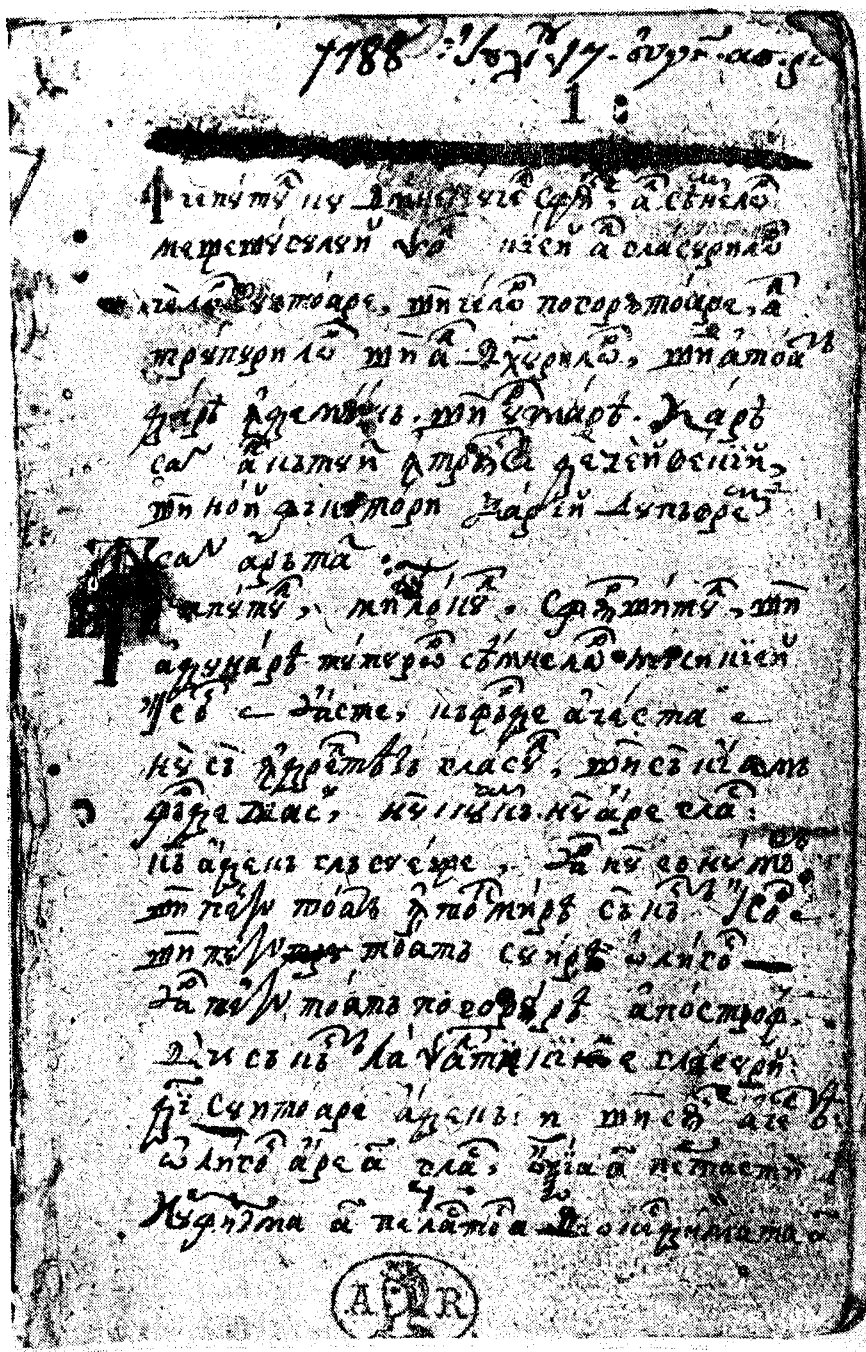
---

1 Biblioteca Academiei R.S.R., Ms. nr. 3210.

2 Potrivit studiului *Naum Rîmniceanu* de Barbu-Bucur-Sebastian, numele adevărat al său ar fi Naum Popovici. Vezi *Studii de muzicologie*, vol. IX. București, Ed. muzicală, 1973, p. 152.

3 Erbiceanu, C. *Viața și activitatea literară a protosinghelului Naum Rîmniceanu*. București, Institutul de Arte Grafice, 1900.

4 Barbu-Bucur, Sebastian, Op. cit., p. 156.



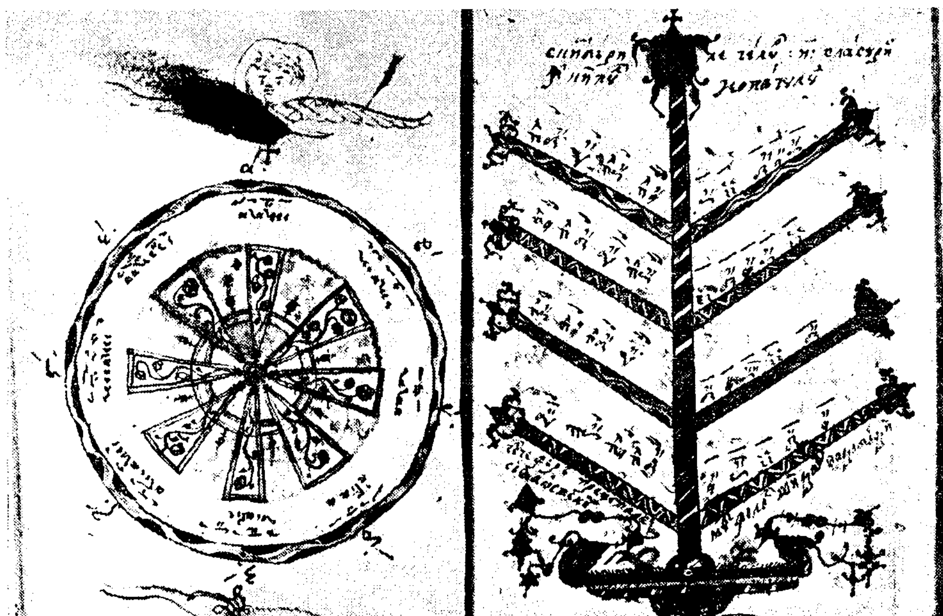
Propedia lui Naum Rîmniceanu — foaie de titlu.
Ms. rom.nr. 3210, Biblioteca Academei R.S.R. — București

36

Naum Rîmniceanu — Condac la *Acatistul Precistei*. Ms. rom. nr. 3210

Mult folos și dar va dobîndi" ; și apoi : *„Cel ce va să învețe Musichia și către toți/ să fie lăudat trebuiaște-i multă răbdare, trebuiaște-i multe zile...*[1]

Ca și alte cărți de cîntece, manuscrisul lui N. Rîmniceanu este o propedie, o gramatică muzicală[2], urmată de schimbările celor opt glasuri și de diverse cîntări : stihire, irmoase, tropare, condace, pricesne, chinonice, tropare, condace, heruvice, polieleul[3].



Schimbările glasurilor muzicii psaltice aparținînd lui Naum Rîmniceanu. Ms. rom. nr. 3210

Importanța manuscrisului alcătuit de N. Rîmnicescu rezidă în aceea că este scris într-o frumoasă limbă românească ; conține cîntările clasice ale muzicii cultice românești din ultima parte a epocii medievale, cîntări întîlnite în bună parte în psaltichiile lui Filotei și Ioan Radu Duma Brașoveanu. Bazați pe această constatare, s-ar putea presupune că Naum Rîmniceanu a preluat cîntările de bază ale repertoriului românesc creștin dintr-un manuscris anterior, probabil al lui Ioan Radu Duma, dat

1 Idem, p. 158.

2 În Erbiceanu, C. op. citat, se indică următorul subtitlu : „Începutul cu Dumnezeul cel sfînt al semnelor meșteșugului psaltichiei, al glasurilor celor suitoare și celor pogorîtoare, al trupurilor și al duhurilor sau a toată darea îndemîna și urmarea, care s-au alcătuit într-însa de cei vechi și cei noi făcători, cari după vreme s-au arătat".

3 Barbu-Bucur, Sebastian. Op. cit., p. 158. Autorul arată că propedia lui Naum Rîmniceanu se plasează pe aceleași principii ca ale lui Filotei și Ioan Duma, cu deosebirea că are în plus capitolul „Schimbările celor opt glasuri în chipul Copacului".

fiind asemănările existente. Elocvent este *Heruvicul* în Sîmbăta cea Mare :

Transcris de Barbu Bucur - Sebastian

ms 61 Filotei f 501

Să ta — că ___ to — ot

ms 4305 Duma f 317

Să ta — că ___ to — ot

ms 3210 Naum f 33

Să ta — că ___ to ot

Cîntările lui N. Rîmniceanu păstrează stilul cîntărilor lui Filotei, care n-au ajuns să fie influențate de tereremurile orientale. Linia melodică este simplă, neîncărcată de ornamente, ritmul se desfășoară liber, conform accentului tonic și cursivității oratorice, structura este diatonică, inflexiunile cromatice sînt încă rare.

Pe de altă parte, piesele transcrise de N. Rîmniceanu sînt descendente ale unor originale bizantine. Arabescurile liniei melodice au o expresie profundă, nobilă :

Cronos protos = ♪ Tr. B. Bucur - S.

Scu-la — tu — s-au ca di — in

so — omn Do — mnul ___ și-a — au

în — vi — ia — a — at ___ mîn — tu — in —

du — ne ___ pre ___ noi ta ___

ta ___ te ___ te ta ___ a lei ___ a - li - lu — i - a ___

De proporții restrînse, *Meșteșugul cîntărilor* constituie un mic compendiu grăitor pentru melodiile împrumutate din tezaurul indicat de Filotei, probînd ancorarea cîntării religioase în tradiția autohtonă, într-o vreme cînd aceasta începuse să fie ignorată sau, într-un caz mai fericit, afectată de numeroase elemente degenerescente. Lucrarea indică

continuitatea procesului românirii cîntărilor ; altfel spus, opera lui Filotei şi a altor pionieri a prins rădăcini adînci, nefiind o experienţă ermetică, de laborator. În sfîrşit, *Meşteşugul cîntărilor* mai demonstrează, prin absenţa creaţiei originale, că Naum Rîmniceanu a fost un copist, sau mai bine zis un psalt autentic, ce nu şi-a permis să intervină asupra configuraţiei melodiilor celebre. În istoria muzicii româneşti s-au înregistrat mereu asemenea contribuţii, păstrîndu-le sau nu numele. În fond, nici antecesorul său, Ioan Radu Duma, nu a întocmit decît o singură carte de cîntări. Dar, cu toate acestea, numele lui s-a impus. Literatura muzicii psaltice nu se ilustrează prin personalităţi multe, prolifice. Concepţia Bisericii răsăritene, extrem de sobră şi austeră, prevede respectarea strictă a tradiţiei. Orice încălcare era incriminată. Numai cu ocazia unor schimbări, la intervale mari de timp, în condiţii excepţionale se admiteau metamorfozări, modificări radicale, reforme. O asemenea situaţie a constituit-o reforma de la începutul secolului al XIX-lea admisă de Conciliul Patriarhiei. Promotorii noii mişcări erau şi creatori, făurari de tipuri şi modele ce urmau să fie neclintite în esenţa lor. Numele lor deveneau autoritare şi larg cunoscute. Cît priveşte perioada încadrată de mişcările cruciale, aceasta se desfăşura ferm pe făgaşul jaloanelor stabilite anterior, la umbra autorităţii care o consfinţise. Filotei fiind părintele unui codex, creatorul unei noi orientări, va reveni insistent în toate cărţile alcătuite ulterior de discipolii săi, direcţi sau indirecţi, conform principiului că aceştia nu-şi puteau permite să clatine ori să altereze tradiţia preluată. Înălţimea piscurilor prin care o fază stilistică, paleografică, s-a afirmat în muzica bizantină nu a fost niciodată egalată. Psalţii succesori s-au desfăşurat în umbra venerabililor maeştri : Ioan Damaschinul, Ioan Cucuzel, Filotei. În acest context, personalitatea psaltului Naum Rîmniceanu (şi nu numai a sa) apare perfect încadrată în limitele regulii, aportul său fiind însemnat tocmai prin reluarea operei lui Filotei şi a continuatorului acestuia, Ioan Radu Duma.

Ce nume de psalţi vestiţi, contemporani cu N. Rîmniceanu, mai pot fi indicate ? Înainte de a le prezenta, se cuvine precizat că enumerarea lor este rodul unei munci selective ; lista completă va trebui întregită. Iosif Monahul de la Mănăstirea Neamţ, Ioanichie Monahul de la Mănăstirea Agapia, autorul unui *Octoih* (1795), Ianuarie Protosinghelul, Ion Dascălul de la Iaşi, Iordache Logofătul, de asemenea autorul unui *Octoih* (1799), Ioannasie Protosinghelul, Mihalache Moldoveanul, Vasilache Cîntăreţul, Şerban Protopsaltul, Ion Pralea, Dionisie Fotino (Moroitul) şi Panaiot Enghiurliu [1]. Fără excepţie, activitatea acestor psalţi este în cea mai mare parte necunoscută, fapt care justifică din partea cercetătorilor atenţia cuvenită.

[1] Despre ultimii doi psalţi se cunosc mai multe date, prezenţa lor fiind semnalată în diferite materiale, izvoare, de la începutul veacului al XIX-lea. De cele mai multe ori, numele lor s-au transmis nu atît pentru opera psaltică, ci datorită altor preocupări. Spre exemplu, Panaiot Enghiurliu este adeseori menţionat pentru cîntările lumeşti pe care le zicea cu multă pricepere. De la Fălciu ne parvine un manuscris din 1814 datorat lui Brat Afanasie, cu titlul : *Carte ce cuprinde în sine rînduielile utreniei, ale liturghiei şi alte tropărele, irmoase veselitoare.*

MACARIE ŞI DESĂVÎRŞIREA OPEREI DE ROMÂNIRE A CÎNTĂRILOR

O dorinţă unică preocupă spiritele muzicienilor psalţi ai acestei epoci — românirea cîntărilor. Dacă în vremea lui Filotei această idee părea temerară şi nu avea pregătit climatul necesar răspîndirii ei în masele largi, acuma situaţia era alta. În mediul ecleziastic se pronunţaseră numeroase voci în favoarea apropierii rugăciunilor şi cîntărilor de ascultători. Încă la sfîrşitul veacului al XVIII-lea adepţii acestei reforme se manifestau deschis şi în alte domenii : literatură, învăţămînt, cancelarii orăşeneşti. Lucrurile avansaseră într-atît, încît în literatură cărturarii, într-un consens general, depăşind faza demonstrării necesităţii vehiculării ideilor în limba română, susţineau principiul înfrumuseţării sale, călăuziţi fiind de atribute estetice. Poeziile Văcăreştilor, scrierile lui Ion Budai-Deleanu demonstrează din plin gîndul pentru creşterea limbii româneşti, interesul pentru captarea secretelor vorbirii frumoase.

De bună seamă, muzicienii psalţi au fost receptivi la opiniile care îmbrăţişau ideea cultivării limbii române izvorîte dintr-o necesitate logică. Limba oficială a serviciului divin, exceptînd unele localităţi, era limba greacă, neînţeleasă de credincioşii români. Încercările pionierilor psalţi, care au alcătuit cărţi de cîntece în graiul norodului, nu s-au bucurat de o largă răspîndire, deoarece n-au beneficiat de tipar, iar notaţia în care fuseseră scrise, în urma adoptării reformei lui Hrisant, nu mai era în uzanţă. Din această cauză se impunea reluată ideea românirii în condiţiile social-culturale specifice anilor celui de al doilea şi al treilea deceniu al secolului al XIX-lea ; numai că în faţa lor se aflau bastioanele ecleziastice peste care nu se putea trece uşor. Cum acestea se găseau sub dominaţia cărturarilor greci, orice tentativă care viza introducerea limbii române era imediat reprobată, dar nu prin argumente lingvistice, ci religioase, considerîndu-se că abolirea limbii greceşti echivalează cu atentarea la dogmele paristice. Altfel spus, clericii greci recurgeau la diversiune pentru a-şi menţine supremaţia în ierarhia religioasă, aruncînd anatema asupra celor care îndrăzneau să înlocuiască greaca, identificînd aceasta cu un gest de adversitate faţă de biserică.

Breşele efectuate anterior de Filotei, Ioan Radu Duma, Mihalache Moldoveanul, Şerban Protopsaltul, Naum Rîmniceanu în sistemul atotputerniciei cîntării în limba greacă, înlocuind-o cu româna, deşi erau puternice şi aveau forţă de iradiere, au rămas momente răzleţe, izolate, nerecunoscute oficial, şi deci neadoptate pe scară largă. În această situaţie, reluarea în condiţii noi istorice a iniţiativei curajoase şi înaintate a lui Filotei echivala cu o punere de problemă, cu un act reformator, deoarece alternativa cîntare românească sau cîntare grecească nu fusese încă definitiv tranşată. Această dispută a putut fi rezolvată abia după anul 1821, cînd, năruindu-se stabilimentul fanariot şi, odată cu el, poziţiile autoritare ale susţinătorilor curentului grecizant, a devenit posibilă reactualizarea operei lui Filotei.

Macarie Ieromonahul, format în spiritul respectului pentru tradiţia greacă, adept al noii sisteme, va înţelege acuitatea efectuării

reformei, a transpunerii cîntărilor religioase în cuvinte românești. Deși eliberat de sub povara curentului grec, Macarie întreprinde acțiunea sa într-o modalitate circumscrisă cadrelor religioase, de unde decurg și limitele întreprinderii sale. De teama să nu fie acuzat de neloialitate față de Biserica ortodoxă, Macarie preia fondul cîntărilor grecești, transpunîndu-le în tiparele limbii române. Așadar, reforma sa, dacă se poate denumi astfel, este o operă de tălmăcire în românește a unor melodii cîntate pînă atunci într-o altă limbă. Lexicul și toponimia limbii române au impus intervenții asupra desenului melodic, pentru a se găsi numitorul comun al celor două componente structurale ale cîntării : melodia și versul.

Referindu-se la contribuția lui Macarie, George Breazul observă cu luciditate dimensiunile reale ale operei sale. „Macarie însuși nu cugeta la muzica propriu-zisă, la viersul creștinesc și românesc, așa cum îl pomeniseră părinții noștri", ci „la folosul și podoaba neamului în patrioticească grăire..." Ceva mai departe se afirmă și mai răspicat semnificația acțiunii lui Macarie, care... „cugeta la cîntările grecești spre a le aduce pre acestea în graiul Patriei în cea mai credincioasă și nestrămutată a lor înființare" [1]. Altfel spus, românirea cîntărilor în accepțiunea lui Macarie a însemnat practic permutarea melodiilor de cult folosite în biserica de rit greco-ortodox la specificul limbii române. Operațiunea a facilitat scuturarea profilului melodic încărcat de infinite melisme, vocalize și ornamente, într-o asemenea manieră, încît să se obțină o linie cantabilă, sobră și cît mai bine adaptată sensibilității poporului român. Această intervenție, deși nu a rezolvat problema specificului românesc al cîntărilor, era necesară, deoarece Macarie a preluat repertoriul contemporan instaurat de reformatorii de la 1814. În acest fel, opera lui Macarie poate fi considerată ca importantă, deoarece reflecta năzuințele epocii moderne. Privit istoric însă, sistemul nou de cîntări adus la noi de P. Efesiul reprezenta un afront față de tradiția națională. În acest sens, observațiile lui I. D. Petrescu sînt lămuritoare pentru a înțelege că muzica religioasă consfințită de reformatori reprezenta o îndepărtare de la tiparele bizantine. „Reforma, spune eminentul bizantinolog român, nu era o operă pornită pe baze solide, o operă care să se adape din izvoare curate, o operă de restaurare a vechii cîntări, pe bază științifică, pornind de la principiul epurației sau extirpării, ci era o operă de localizare, prin care se căuta stăvilirea unui rău, fără să se cunoască rădăcinile acestui rău". Concluziile lui I. D. Petrescu sînt categorice, această reformă... „nu a dus la un veritabil și real progres în muzica bizantină" [2].

Judecată prin prisma acestor observații, opera de românire a cîntărilor întreprinsă de Macarie este vulnerabilă. Să fim bine înțeleși, importanța ideilor lui Macarie pentru acel moment a fost imensă, avînd nu numai o valoare simbolică. Să intonezi în limba maternă cîntările

---

[1] Breazul, George. *Patrium Carmen*. Craiova, Ed. Scrisul românesc [1941], p. 574—575.

[2] Petrescu, I. D. *Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea*. Op. cit., p. 186.

bisericești reprezenta un act de manifestare a libertății și conștiinței naționale. Din acest punct de vedere, opera lui Macarie ne apare extrem de meritorie. Dacă însă analizăm toate căile posibile pe care s-ar fi putut îndrepta Macarie în acțiunea sa, atunci sîntem obligați să sesizăm unele izvoare nevalorificate, care ar fi conferit operei sale mai multă autenticitate și eficiență. Macarie a fost inconsecvent în acțiunea sa. El ar fi trebuit să-și îndrepte atenția nu numai împotriva textului grec, ci și a muzicii grecești, îndeosebi a acelei muzici impuse prin reforma din 1814. În acest fel s-ar fi putut reabilita cîntarea de strană din epoca medievală, din epoca lui Filotei. Arătînd esența muzicii pe care se reazimă opera lui Macarie, I.D. Petrescu îi reproșează viziunea antiistorică. „Macarie Ieromonahul însă nu face un istoric al cîntării bisericești, documentar, ci el privește, pur și simplu, cîntarea timpului său : complet grecizată, cu ifos de Țarigrad, deci cu o manieră de interpretare proprie obișnuințelor turcești-țarigrădene, cu un amestec foarte pronunțat de elemente străine, curat profane, persane sau taxîmuri și pestrefuri turcești. Și de aceea îmbrățișează cu atîta entuziasm sistima nouă, care împrumută ceva și de la occidentali"[1].

Evident, nici muzica bizantină a epocii medievale cîntată în strane la noi nu a fost scutită de influențe grecești. Totuși, aceasta, indiferent de punctul său de pornire, fusese asimilată și adaptată felului de a simți și recepta al credincioșilor români ; în timp ce cîntările stabilite prin reforma lui Hrisant, deși nu datează din 1814, erau neîncorporate în tradiție. Tocmai din acest considerent Macarie ar fi trebuit să opteze pentru vechea cîntare, sau să fi realizat o sinteză între cele două modalități de cîntare, cărora le-ar fi putut alătura și izvorul melosului popular, din care să extragă suficiente formule ce ar fi asigurat cîntărilor religioase o cale mai directă spre inima ascultătorilor. Se pare însă că ceea ce apreciem azi că ar fi putut fi fructificat spre a se fi edificat pe multiple planuri complexul proces de românire al cîntării religioase depășea cu mult țelurile, chiar posibilitățile și condițiile epocii lui Macarie. Nu pare exclus ca Macarie, despre care I. D. Petrescu înclină să creadă că n-ar fi cunoscut muzica lui Filotei, a epocii brîncovenești[2], să fi avut motivele sale pentru a nu se apropia de acel filon psaltic, considerîndu-l necorespunzător noilor generații, învechit, greoi...

I se poate reproșa lui Macarie că nu a întreprins decît o parte din acțiunea care se impunea ? Într-adevăr, Macarie a menținut melodiile cultice aflate în uzanță, folosind notația hrisantică, canalizîndu-și preocupările înspre înlocuirea cuvintelor grecești prin graiul românesc. În anii imediat următori mișcării eteriste, această întreprindere a reprezentat un act curajos, semnificația sa fiind cu totul impunătoare. Cît privește perpetuarea melodiilor, trebuie să admitem că Macarie, format

---

[1] Petrescu, I. D. *Manuscrise psaltice*... Op. cit., p. 182.

[2] I. D. Petrescu, în studiul *Manuscrise psaltice*... deja citat, arată la pagina 182 : „... ne lasă impresia că el (Macarie, n.n.) nu cunoaște măcar epoca brîncovenească, întrucît nu pomenește nimic nici de Filotheiu Ieromonahul, nici de părintele Theodosie, dascălul lui Filotheiu, și unul și altul emeriți psalți ai timpului lor și luminați mânuitori ai limbii".

în cultul respectului pentru ritualul divin, nu și-a propus să efectueze o mișcare radicală, deoarecare pentru el melodiile religioase, grecești, acreditate în cadrul slujbei constituiau un tezaur artistic ce se cuvenea menținut ca atare. Potrivit vederilor sale, melodiile cu puternic ifos grecesc nu se aflau în dezacord cu realitatea ecleziastică românească, ci numai limba în care se oficia. Efortul lui Macarie s-a întemeiat pe imperativul traducerii în românește a textelor cîntărilor. Tipărirea unor cărți muzicale fundamentale axate pe ideea românirii cîntărilor constituia doar preludiul unei acțiuni ample ce viza necesități practice, atît rituale, cît și de învățămînt. Prin impresionanta operă de traducător al cîntării bisericești, într-un moment de răscruce, Macarie Ieromonahul se înscrie în istoria muzicii românești ca o personalitate reprezentativă a redeșteptării culturii noastre de la începutul veacului trecut.

Datele biografice cunoscute despre Macarie Ieromonahul (Portariul) [1] sînt incomplete. Nesiguranța planează asupra anului nașterii sale, care se crede că ar fi fost după 1770 [2], dintr-o familie de țărani din satul Perieții-Ialomița. A avut un frate și o soră, care purtau numele Periețeanu [3]. De mic copil, Macarie intră în Mănăstirea Căldărușani. Învață muzica cu protopsaltul Constantin, elevul protopsaltului Șerban, dovedind multă sîrguință și pricepere. Mitropolitul Dionisie Lupu îi remarcă talentul, fapt pentru care îl ia în serviciul său. În 1812 este propus de către mitropoliții Argeșului și Buzăului să predea muzica vechiului sistem de cîntări. Nu se știe dacă a ajuns să profeseze în acest domeniu. Este însă sigur că în 1816 se numără printre discipolii lui Petru Efesiul, și astfel intră în tainele noului sistem muzical.

Înscăunarea lui Dionisie Lupu ca Mitropolit al Țării Românești în 1819, prilej cu care Macarie ține o înflăcărată alocuțiune, deschide perspective afirmării sale. Odată cu înființarea, pe lîngă Mitropolie, a școlii de psaltichie, Macarie este numit director (epistat) și dascăl. Totodată, acceptă și însărcinarea tălmăcirii cîntărilor bisericești în limba română, avînd ca ajutor pe Anton Pann și Panaiot Enghiurliu (Pangratie). Membrii comisiei n-au izbutit să conlucreze, fapt pentru care Macarie a întreprins de unul singur opera de întocmire a cîntărilor în limba română. Este însă adevărat că și Anton Pann a continuat să lucreze singur pe făgașul traducerii cîntărilor. Dar cel care s-a impus prin volume tipărite, cu volume care dețineau condiția consacrării, a fost Macarie.

---

[1] Atît numele de Ieromonahul cît și cel de Portariul (perioada cînd își tipărea lucrările la Viena) îi revin lui Macarie după rangurile bisericești pe care le deținea.

[2] Popescu, Nicolae, în lucrarea *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*. București, Institutul de arte grafice Carol Göbl, 1908, p. 27, nu împărtășește părerea lui Iosif Naniescu potrivit căreia Macarie s-ar fi născut în 1750. Autorul lucrării menționate preia critic o serie de date conținute în *Arta Artelor* de I. D. Petrescu, publicată la București în 1872. Posluşnicu, Gr. M., în *Istoria muzicei la Români*, op. cit., p. 28, dă anul nașterii 1780 sau 1785.

[3] Popescu, N. Op. cit., p. 27—29. Datele despre viața și opera lu Macarie sînt, în principal, preluate din această lucrare.

Anii 1819—1821 sînt decisivi pentru redactarea manuscriselor sale, pe care intenţiona să le editeze la teascurile tipografiei lui Petre Efesiul. Dar acesta nu privea cu ochi buni emanciparea muzicii religioase româneşti.

Răscoala lui Tudor Vladimirescu îl determină să se refugieze la Sibiu, avînd la el manuscrisele pe care intenţionează să le publice. Sfătuit şi ajutat de negustorul român sibian Zenovie Pop, stăpînul casei de negoţ Hagi Pop, care mijlocea diferite tranzacţii între Apus şi Răsărit, se duce la Viena, unde, în tipografia călugărilor armeni mechitarişti, reformişti, îşi vede realizat visul, tipărind *Teoreticonul, Anastasimatarul* şi *Irmologhionul*, pe cheltuiala casei de comerţ din Sibiu, urmînd ca pe măsură ce exemplarele se vor vinde Macarie să primească o cotă parte, ca autor [1]. Speranţele vînzării cărţilor au fost însă exagerate. Prea puţini erau pe atunci platnicii doritori să se instruiască în tainele cîntării. Dacă în Moldova şi Ţara Românească a existat totuşi un oarecare interes pentru aceste tipărituri, în Transilvania episcopiile au fost mai refractare, de teama de a nu se răspîndi cîntările noului sistem preconizat prin reforma lui Hrisant, şi astfel a se modifica fondul străbun al cîntării menţinut atîta timp nealterat.

Întors de la Viena, în toamna anului 1823, Macarie întreprinde mai multe călătorii în Moldova, pentru ca, protejat de Mitropolitul Veniamin, să-şi plaseze cărţile, răspîndind cîntarea în limba românească. De altfel, ideea unităţii Moldovei şi Ţării Româneşti susţinută prin cîntări se întîlneşte constant în preocupările sale. *Anastasimatarul* tipărit la Viena are două ediţii, datorită prefeţelor cu destinatari diferiţi : Domnitorul Grigore Ghica şi Mitropolitul Grigore al Ţării Româneşti şi o altă ediţie cu prefaţa închinată Mitropolitului Veniamin al Moldovei. La fel şi *Teoreticonul*, unele exemplare fiind adresate muntenilor, iar altele, moldovenilor.

Activitatea lui Macarie [2], pusă în slujba învăţării muzicii şi a cîntărilor, se desfăşoară la Bucureşti, la Mănăstirea Neamţ, la Căldăruşani, Ţigăneşti, Buzău, formînd numeroşi psalţi care i-au continuat învăţăturile [3]. Mai tipăreşte două volume : *Tomul al doilea al Antologhiei (Utrenierul* — 1827) şi *Prohodul Domnului* (1836). Moare la Mănăstirea Viforîta-Dîmboviţa, la sfîrşitul anului 1836.

---

[1] Macarie a intenţionat la început să-şi publice cărţile la Budapesta, în colaborare cu dascălul din Sibiu Nil Nicolae Poponea. În cele din urmă, acest plan a fost abandonat în favoarea Vienei.

[2] Posluşnicu, M. Gr., în *Istoria muzicii*, op. cit., p. 34, preia semnalmentele lui Macarie după lucrarea *Muzica bisericească* de Episcopul Nifon al Dunării-de-Jos : un brunet cu ochii negri, nasul drept, faţă ovală. De statură era potrivit.

[3] Dintre elevii lui Macarie, N. Popescu, în lucrarea citată (p. 67—73), menţionează : Costache Chiosea, Grigorie, Iancu Stan, Constantin Ioan, Ioniţă, Iosif Naniescu, Stoicescu, Mahache (Buzău), Ghelasie Basarabeanul, Dimitrie Jianul, Arhimandritul Gherasim.



ІРМОЛОГІѠНЬ

сау

КАТАВАСІЕРЮ МУСИЧЕСКЪ.

Каре

Купринде ꙟсине Катавасііле Праздничилѡръ ꙟпърътещи, шй але Нъскътоарей де Дмнезеу, але Тріѡдулуй, шй але Пентикостарюлуй, пре кумъ съ кѫнтъ ꙟ Офнта луй Хсъ Дмнезеу Бесерика чѣ маре.

Акумъ

ꙟтѫмаш дътъ Тупъритъ ꙟ зилиле Прѣ Луминатулуй, шй Прѣ ꙟнълцатулуй ностру Домнъ шй Игемонъ а тоатъ Оугровлахіа,

ІѠ ГРИГОРІЕ ДИМИТРІЕ ГИКА ВОЕВОДЪ

ꙟтрꙋ ꙟтѫюль анъ алъ Домніей Сале.

Ку воа шй Благословеніа Прѣ ѡ Сфинцитулуй

Митрополитъ атоатъ Оугровлахіа

КУРІѠ КУРЪ

ГРИГОРІЕ.

А лукрътуитъ Рѡманіще пре ашъзъмѫнтулъ систимій чей ноаѡ а пре челъ Греческъ де смеритулъ

МАКАРІЕ ІЕРОМОНАХУЛЪ

Портаріе алъ Офнтей Митрополій а Букурещилѡръ Даскалулъ школей де Мусикіе.

1823.

Macarie -- *Irmologhion sau Catavasier musicesc*, Viena, 1823

Prodigioasa activitate a lui Macarie nu s-a rezumat la titlurile tipărite, dovadă — manuscrisele sale, conținînd numeroase cîntări[1] : *Stihirar, Psaltichie și Papadichie, Irmologhion, Calofonicon, Pricestniar, Cîntările Sfintei Liturghii, Canonul Stîlpărilor, Anixandarii și Catavasii, Laude, Axionul, Fericit bărbatul, Prohodul Domnului și Doxologia sfîntului Ambrozie al Mediolanilor.*

Macarie a creat și piese vocale cu destinație laică. Se cunosc două cîntece pentru „tragodiile cele politicești" : *Stihuri spre slava lui Dumnezeu,* pe versurile lui Barbu Paris Mumuleanu, și *Cîntarea dimineții,* versuri Ion Eliade Rădulescu.

Deși Macarie cunoștea bine atît sistemul vechi (cucuzelian) al scrierii și cîntărilor, cît și sistemul nou, totuși lucrările sale, publicate sau manuscrise, sînt axate numai pe valorificarea compozițiilor reprezentanților noului val. Macarie a fost un cărturar al timpului său, care, în dorința impulsionării cîntării religioase, a susținut și militat pentru muzica reprezentanților noului sistem, încadrată normelor și specificului românesc. Astfel se explică de ce marea majoritate a melodiilor înserate în diferitele sale lucrări aparțin autorilor consacrați de reformă. Macarie s-a servit în activitatea sa de manuscrise grecești, iar apoi de tipăriturile lui P. Efesiul. Urmărind paternitatea cîntărilor publicte de Macarie, se constată o variată galerie de autori constantinopolitani, avîndu-l cap de afiș pe Petru Lampadarie Peloponezianul, de care se leagă multe din cîntările *Anastasimatarului* și *Irmologhionului.* Tot aici figurează și piese de Petre Vizantie și Gheorghe Cretanul.

În manuscrisul *Stihirariul* se identifică adeseori Ioan Glikis, iar în *Irmologhion Calofonion,* Grigorie Protopsaltul. În *Tomul al 2-lea al Antologhiei* figurează lucrări atribuite lui Ioan Protopsaltul, Grigorie Protopsaltul, Daniil Protopsaltul, Petru Lampadarie Peloponezianul, Sinesie Sfetagorețul, Hurmuz, Iacov Protopsaltul, Demian Vatopedinenul, Ioan Cucuzel și Dionisiache Moroitul, „ce au stătut aici la București..." *Cîntările Sfintei Liturghii* constituie un adevărat bazar de autori. În acest fel, se poate spune că Macarie a fost un copist, care a transpus specificului românesc cîntările repertoriului Bisericii răsăritene.

În același timp, Macarie se prezintă și în postura de creator, în multe din cărțile sale aflîndu-se cîntări semnate sau „prefăcute" de el. Acestea trădează un puternic talent melodic, stil psaltic elevat, cantabil, încă bogat în inflexiuni orientale. Edificatoare pentru tipul melodic al cîntărilor lui Macarie sînt *Catavasiile stîlpărilor* (Floriilor) din *Irmologhion,* în glasul IV leghetos. Îl exemplificăm alăturîndu-i începutul *Catavasiilor Stîlpărilor* lui Filotei Sin Agăi Jipei, pentru a avea dimensiunea stilistică a muzicii psaltice românești într-un interval de aproximativ o sută de ani. În timp ce pentru Filotei stilul este înflorit, bogat în meandre, desfășurînd un ritm asimetric, stilul lui Macarie devine mai sobru, deși ornamentat. Se evidențiază strădulnța către un anumit echilibru al parametrilor :

---

[1] Popescu, N. Op. cit., p. 59—67.

Cronos protos = ♪ Tr. B. Bucur - S

A - ră - ta - tu - s-au a - le a - dîn - cu - lui iz - ivoa - ră u - me giu - nii ne -
îm - păr - tă - și - te Și s-au des - co - pe - rit mă - rii
cei în - vă - lu - i - te te - me - li - i - le pri - in
vi - for ca cu vo - ia o-ai cer - ta - at pre dîn - sa
și pre no - ro - dul cel a - les l-a - ai mîn - tu - it
Cel ce-ți cî - în - tă cîn - ta - re de bi - ru - in - ță Doam - ne .

Cronos protos = ♩ Tr. B. Bucur - S.

A - ră - ta - tu - s-a - au a - le a - dîn -
cu - lui iz - voa - ră, u - me ju - nii ne - îm - pă - ăr -
tă - și - te Și s-au de - sco -
pe - ri - it mă - rii - ii cei în - vă - lu - i -
te te - me - li - i - le prin vi - i - for
Că cu vo - ia o - ai cer - tat pre dî - în -



Lucrările fundamentale ale lui Macarie rămîn cele publicate la Viena, prin cîntecele și principiile teoretico-estetice pe care le conțin.

Teoreticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului muzichiei bisericești după așezămîntul Sistimii celei noao, Viena, 1823, are meritul de a fi prima carte de teoria muzicii publicată în limba română. Poate nu întîmplător Macarie, după ce își manifestă respectul față de șefii ierarhici ai bisericii Moldovei și, într-o altă ediție, ai bisericii Țării Românești, închină cartea de teorie dascălilor bucureșteni Costache și Grigorie. În esență, mica lucrare prezintă succint teoria muzicii după noua reformă, pentru a fi predată „fiilor patriei... în limba graiului patrioticesc". Volumul, frumos tipărit, explică semnele de bază ale scrierii noi și insistă asupra modurilor (glasurilor) muzicale bisericești. Planșe bine lucrate indică scările glasurilor. Pornind de la un text grecesc, era normal ca într-o traducere de pionierat „după însușirea ființei graiului patrioticesc"... să se găsească transpuneri nepotrivite de cuvinte, stîngăcii și chiar interpretări insuficient de logic formulate, neclare. Ca în orice întreprindere de acest fel, buna intenție se situează deasupra realizării concrete.

Anastasimatariu bisericesc după așezămîntul Sistimei cei noao, Viena, 1823, este, după cum o declară însuși Macarie, „...carte muzicească ce s-au tipărit întîi în limba graiului Patrie"... adică prima tipăritură românească conținînd cîntări. Și în acest volum Macarie recurge în prefață la cuvinte alese pentru a elogia mitropoliții Țării Românești și Moldovei și, astfel, a-i cîștiga de partea sa.

Macarie include în *Anastasimatariu* cîntările repertoriului cultic de sîmbăta seara și duminica dimineața ale celor opt glasuri, cărora le mai adaugă *Neou Anastasimatarion* de P. Efesiul. Condițiile grafice excelente de care a beneficiat volumul scris în caractere colorate roșu și negru i-au conferit un farmec aparte. Cert este că *Anastasimatariul* lui Macarie, în pofida unor alte încercări, dintre care cea mai redutabilă a fost a lui A. Pann, a rămas lucrarea fundamentală de repertoriu, cartea „clasică a literaturii muzicale" [1].

Desigur, Macarie își elaborează *Anastasimatariul* după un model grecesc, probabil un manuscris în faza inițială. Cum, între timp, P. Efesiul își tipărește *Anastasimatariul* său, este neîndoios că Macarie și-a

---

[1] Popescu, N. Op. cit., p. 51.


АНАСТАСИМАТАРЮ

БИСЕРИЧЕСК

ІѠАНЪ САНДУЛ СТУРЗА ВОЕВОДЪ

ВЕНІАМИНЪ

МАКАРІЕ ІЕРОМОНАХУЛ

ВІЕННА, 1823.

Macarie — *Anastasimatar*, pagina de titlu, Viena, 1823.

revizuit cîntările în spiritul transcrierilor acestuia. El păstrează conturul melodic grecesc, sincronizîndu-l cu specificul cuvintelor românești, astfel că operează ușoare modificări acolo unde specificul limbii și firescul desfășurării frazei muzicale le reclamă. Dintre piesele cele mai izbutite ale *Anastasimatarului*, se cuvin relevate : *De frumusețea fecioriei Tale* și *Să se veselească cele cerești.*

Irmologhionul sau Catavasierul muzicesc, Viena, 1823, conține numeroase transcripții ale promotorilor reformei, Catavasiile praznicelor împărătești și ale Născătoarei-de-Dumnezeu, ale *Triodului* și ale *Penticostarului*. Sedelnele de la utrenie, cîntările *Triodului* din Săptămîna cea Mare, Canonul Sfintei Casii din Sîmbăta cea Mare, tropare din Prohodul Domnului, Binecuvîntările Învierii și Podobiile de la vecernie. Macarie își etalează dezinvolt personalitatea creatoare acționînd mai decis asupra cîntărilor preluate, dar, totodată, introducînd mai multe piese, de o neasemuită frumusețe, originale. El excelează în Axioanele de la Întîmpinarea Domnului, Bunavestire, Florii, Rusalii. Capodopera sa rămîne *Îngerul a strigat*, piesă complexă cu șapte idei melodice (ABCDEFG), avînd o evoluție gradată, cu modulații frecvente. Expresia sa, degajînd seninătate și demnitate, căldură și umanism, probează forța inspirației și profunzimea gîndirii muzicale a compozitorului Macarie:



Am lăsat deliberat la urmă prefața *Irmologhionului*, o amplă demonstrație de înțelepciune și patriotism, care conține idei pertinente asupra muzicii românești din acel moment istoric. Dat fiind importanța acestei introduceri-program, vom analiza-o pe larg. Spre deosebire de introducerile celorlalte volume tipărite, *Teoreticonul* și *Anastasimatarul*, prefața *Irmologhionului* nu mai este o slăvire de circumstanță a unei fețe înalte, ci o amplă susținere a cîntării, a muzicii românești, invocîndu-se prin argumente convingătoare necesitatea cultivării artei „patriticești", demascîndu-se cu mult curaj factorii care încercau să o înăbușe. Prefața, străbătută de un înflăcărat ton militant, purtînd semnele contactului cu Viena culturală, se adresează „Cinstitutului... iubit Patriot cîntărețul Român...", deci muzicianului practician, căruia i se face un mișcător apel, cu argumente istorice și patriotice, pentru ca să susțină muzica originală.

Prefața debutează cu sublinierea importanței menținerii treze în conștiința românilor a tradițiilor, pentru ca să ajungă la înfățișarea stării de lucruri din vremea lui, cînd grecofobismul îi înstrăina pe unii de obiceiurile străbune și de limba maternă.

„Podoaba și fericirea unui neam vine din paza legilor strămoșești și din dragostea și rîvna cea fierbinte spre sporirea împodobirii neamului. Pentru că legile, ca niște izvoare, adapă sufletul, înmulțesc și hrănesc acea strînsă legătură a dragostei și a rîvnei de care atîrnă sporirea și fericirea, lucrează și înmulțesc cunoștințele (în original, științele), care atît de trebuincioase sînt în viața oamenilor, încît un neam nebăgător de seamă, călcător de legile strămoșești, fără dragoste, uitător spre cei de un neam și fără rîvna faptei bune și a împodobirii neamului său cade în cea mai jalnică nefericire și se surpă întru adîncul nesimțirii și al ticăloșiei“ [1].

„Și aceasta, iubitule, întocmai o am pătimit noi Românii... că din nestatornicia și prefacerea vremurilor și a firilor... ne-am depărtat de la slovele cele strămoșești... Ne-am slujit de slovele țirilicești, apoi de carte elinească și Psaltichie grecească.“ S-a ajuns... „încît cei mai mulți, după ce învață cîte puțină elinească, se rușinează a se arăta că sînt Români...“

„Așișderea și cei ce învață cîte puțină Psaltichie grecească, pînă în ziua de astăzi se rușinează, nu numai de a cînta «heruvicul» și altele Românește, ci și «D[oa]mne miluește» a zice pre limba sa.“

Afirmația lui I. D. Petrescu că Macarie nu ar cunoaște precursorii săi este parțial justificată, în sensul că nu-l pomenește pe Filotei într-o retrospectivă a strădaniilor pentru românirea cîntărilor. Potrivit lui Macarie, psalții Arsenie Ieromonahul, Cozianul, Calist Protopsaltul de la Mitropolia din București și Șerban Protopsaltul curții domnești au făcut multe pentru ca muzica să se cînte în limba română și totodată au întocmit și gramatici psaltice, papadichii. Menționează și pe dascăliii Ilarion, Gherondie, Isac de la Neamț și Macarie Arhimandrit de la Căldărușani, care au tradus cîntări în românește. Ceva mai depare se nominalizează autorii reformei și se indică acei care și-au adus contribuția la „potriveala“ dintre melodie și text, în opera de tălmăcire românească a cîntărilor : Balasie Preotul, Petru „dulce glăsuitorul“, Berechet, protopsalții Ioan și Daniil. Se sugerează unele din dificultățile acțiunii de corelare texte-muzică, deoarece lungimea, intensitatea și inflexiunea cuvîntului variază necontenit, ceea ce reclamă găsirea unei adecvate transpuneri în muzică.

Macarie face o netă diferențiere între muzica religioasă și laică, văzînd în aceasta din urmă nu cîntarea poporului, ci melodiile turcești care circulau intens pe atunci. Recunoaște că taxîmurile și pestrefurile au invadat muzica religioasă, că se cîntau melodii din cafenelele turcești. Chiar și pentru ocuparea unui post de cîntăreț se prețuia acel concurent care se descurca în melodiile cu rezonanță turcească (laică), și nicidecum cel care stăpînea cîntarea pur bisericească. „Și de va cînta cineva cîntece și amestecuri de pestrefuri în sfînta biserică, nu este primit nici dascăl, iar de va cînta chiar alcătuiri turcești, măcar că nu știe nimic bisericesc, acela este primit și lăudat și desăvîrșit și cu ifos turcesc de Țarigrad“.

---

[1] Macarie, Ieromonahul. *Irmologhion*. Viena, 1823. În : Bianu, I., Hodoș, N., Simionescu, D. *Bibliografia veche românească*, vol. III. București, Artele grafice Socec, 1912, p. 417—424.

Indignarea lui Macarie se dezlănţuie atunci cînd constată discriminarea ce se face între un cîntăreţ român şi unul străin (grec) sau înstrăinat.

„O neruşinare ! O neevlavie ! O cumplită cădere ! O jalnică depărtare a lui D[u]mnezeu ! De ar fi [a]cel din neamul acela cît de ticălos, de ar cînta căpreşte, de ar gongăni ca dobitoacele, de s-ar schimonosi cît de mult pentru că este de neamul acela, îndată este şi dascăl şi desăvîrşit şi cu ifos de Ţarigrad. Iar Românul, de ar avea meşteşugul şi iscusinţa lui Orfeu şi glasul nu al lui Cucuzel, ci al Arhanghelului Gavril, pentru că este Român, îndată îi dau titlu că nu este nimic, cîntă vlahica, n-are profora de Ţarigrad şi-i împletesc mii de defăimări".

Să reţinem acuzaţia „cîntă vlahica" ; prezentată într-un asemenea context, apare neîndoios că era vorba de muzică. Deci, din cînd în cînd, în unele biserici dascălii cîntau alte cîntări decît cele greceşti, cîntări româneşti sau cu evidente trăsături specifice muzicii româneşti. Care au fost acelea ? Să ne îndreptăm gîndul spre acele moduri sau cîntări „vlahice" care apar încă la Filotei ? Greu de răspuns, deocamdată. Constatarea „cîntă vlahica" trebuie însă reţinută.

În favoarea pledoariei sale asupra talentului muzical al românilor, Macarie invocă părerile străinilor care... „auzind pe acei din neamul nostru cîntînd Ichimatariu şi Mahtimatariu... s-au mirat de meşteşugul şi de firescul glas cel dulce al Românilor". Nu-i scapă ocazia să reamintească întîmplarea cu Anastasie Rapsaniotul, dascăl vestit din Constantinopol adus cu mulţi galbeni la Bucureşti, care, auzindu-l pe Şerban cît de frumos cîntă, s-a întors deîndată acasă, spunînd că nu este nevoie de el la Bucureşti.

Macarie este revoltat de atitudinea arogantă a grecilor, de „satanica lor mândrie", de recurgerea la cele mai josnice metode de defăimare a românilor sau a altor naţiuni ale Europei. Nu acceptă pangrecismul şi nu ezită să-l denunţe cu vehemenţă, fapt lesne de înţeles dacă ne gîndim că ne aflăm în plină campanie antifanariotă, antigrecească. Nu subscrie pretinsei superiorităţi spirituale a grecilor : „...pînă acolo se suie cu nesimţirea, încît îndrăzneşte să scrie că «tot cel ce ar voi să înveţe această sistimă să caute să o înveţe de la dascălul elin, pentru că toate celelalte neamuri urmînd Europenilor nu pot să-şi aducă glasul pe treptele scărilor...»" Polemistul Macarie, într-un stil vioi, colorat, demonstrează fragilitatea acestui monopol pueril explicat. În favoarea tezei sale, Macarie apelează la argumentul zdrobitor al dezvoltării muzicale a Europei, ceea ce demonstrează un orizont cultural deschis. „Şi, dimpreună cu noi, de defaimă ei şi pre Europeni, nesimţitori şi fără minte poate să-i socotească şi să-i cunoască oricine. Că Europenii întru atîta desăvîrşită înfiinţare au puterea meşteşugului cîntărilor, încît pot să aducă sufletul în spaimă şi întru îndrăzneală, pot să puie de faţă mâhniciunea şi veselia, întristarea şi bucuria cu toate chipurile înfiinţării şi în scurt au minunata armonie de care ei (grecii, n.n.) cu totul sînt neîmpărtăşiţi, încît oricine poate să judece"...

Implicit, făcînd rechizitoriul muzicii psaltice dominate de grecisme, Macarie îi arată carenţele, pornind de la străinismele cu iz turcesc care

Tudor Vladimirescu



Lăutari români



Macarie Ieromonahul

au inundat-o și pînă la lipsa atributelor structurale, care i-ar fi putut conferi valențe sporite. Avem în vedere observația privind „minunata armonie“ care nu îi este specifică muzicii psaltice... Să fie oare aceasta și un postulat discret formulat spre care va trebui să se îndrepte în viitor muzica psaltică pentru a beneficia de elemente muzicale expresive sporite ?



ѲЕОРИТІКОНЪ.

Саꙋ

Привире, Кꙋпринзътоаре, а Мещешꙋгꙋлꙋи Мꙋсикіеи Бисерічещи, дꙋпъ аꙟгъзъмѫнтꙋл Систимій Чеій ноао.

Акꙋм

ꙟтѫиаши датъ Типърітъ ꙟ зилеле Пре Лꙋминатꙋлꙋи ши Пре Ꙟнълцатꙋлꙋи ностръ Домн

ІѠАННЪ САНДꙊЛ СТꙊРЗА ВОЕВОДЪ

ꙟтрꙋ ꙟтѫюл ан ал Домніеи Сале.

Кꙋ воѧ ши Благословеніѧ Пре Сѡфинціеи Сале Пъріителꙋи Архіепіскопъ ши Митрополитъ ал Молдавіеи

КѴРІѠ КѴРЪ

ВЕНІАМИНЪ.

Тълмъчитъ дин Гречеще, пре лимба Ромънѣскъ, де смеритꙋл

Макаріе Іеромонахꙋл

Пертаріе ал Сфинтеи Митрополіи а Бꙋкꙋрещилор Даскалꙋл школій де Мꙋсикіе.

ВІЕННА, 1823.

Teoreticonul lui Macarie, Viena, 1823

Observator imparțial, Macarie spune răspicat adevărul dramatic că în bisericile românești cîntarea greacă era neînțeleasă atît de cei care o profesau, cît și de cei care o ascultau. Cu alte cuvinte, se impunea remedierea categorică a situației descrise. Și în acest scop lansează un amplu și fierbinte apel către cîntăreți pentru a cînta românește. Este cel mai mișcător imbold pentru cultivarea graiului românesc și deșteptarea națională din acea perioadă, cel mai convingător și pasionat crez în trăinicia și viitorul muzicii noastre. Fără îndoială, cuvintele lui Macarie, de o tulburătoare forță și acuitate, au avut rezonanțe adînci în conștiințele generațiilor de muzicieni și cărturari români. Ca și înflăcăratele prelegeri ale lui Gheorghe Lazăr, cuvintele lui Macarie, de o puternică forță percutantă, au devenit programul redeșteptării muzicii naționale, a muzicii psaltice. Manifestul lui Macarie a fost acel dangăt de clopot așteptat de multă vreme, care a trezit spiritele la marea acțiune de românizare a muzicii religioase și a celei profesioniste de tip european.

„Pentru aceasta dar te rog, o iubitule patriot cîntăreț Român, că de acum înainte să te faci adevărat slăvit Român și cu râvna și cu fapta să te faci iubitor de neam și folositor Patriei. *Cântă de acum înainte vitejește și cu îndrăzneală orice cîntare în limba patriei tale, cu minunata fireasca dulce glăsuire a patriei tale, cu înțelegere, cu evlavie, cu dragoste*... Cîntă glasurile bine în locul lor, atît pre cele suitoare cum și pre cele pogorîtoare, lucrează bine ftoralele și nu-ți mai întoarce auzul spre cei ce neavînd în ce mai mult a se lăuda să fălesc numai întru o deșartă profora și cu vicleșug te sfătuiesc ca să nu întrebuințezi cîntările în limba patriei tale, pentru că aceia, pizmuind sporirea ta, voiesc ca niciodată să nu te trezești din vătămătoarea nesimțire și pentru ca totdeauna avînd trebuință de dânșii totdeauna să te aibă supus întru călcarea picioarelor.

Cine nu-i știe că ei nu voiesc nici să vază, nici să auză sporirea și deșteptarea noastră! Deci leapădă departe de la tine necuviincioasa rușine și mârșava sfială și cu îndrăzneală cântă cîntările și Doamne milueşte Româneşte, în graiul Patriei tale, fă-te iubitor de neam și folositor Patriei și pre aceia de acum lasă-i să se tot laude cu profora lor.“

Cea mai adecvată încheiere care să sublinieze importanța practică a operei dascălului „Școalelor de Musichie în limba Patriei“ este propria sa constatare din prefața *Tomului al doilea al Antologhiei (Utrenierul)* din 1827. Adresîndu-se Domnitorului Dimitrie Ghica Voevod, Macarie relevă, în pofida formulelor de circumstanță, progresele culturii românești :

„Măria Ta ești carele, îndată după suirea în scaun, întâi școalele ai întemeiat spre folosul de obște prea bine știind Măria Ta că alt nimic nu ridică neamul și dezruginește relele obiceiuri decît pedeapsa învățăturii bunelor moravuri și iscusul științelor. Care iată că și Gramatica și Muzica bisericească și alte științe le vedem acum în norocita domnia Măriei Tale și *tot locul vorbind și cîntîndu-se românește*“...

VIAȚA MUZICALĂ

Peisajul concertistic, empiric în esența manifestărilor sale definitorii, s-a îmbogățit treptat, prezentînd o accentuată deschidere spre muzica Europei. Deși nu se eliminaseră din solul românesc formele muzicii orientale, care continuau să se bucure de susținerea aparatului oficial, totuși, balanța curentelor competitive pe arena muzicală românească din acea epocă se înclină în favoarea muzicii europene, care cîștigă numeroși aderenți, îndeosebi în rîndul tinerilor. Angajați într-o amplă campanie iluministă, dornici să-și apropie valorile culturii universale, tinerii au făcut eforturi constante pentru a se iniția în tainele artei muzicale, demonstrînd și în acest fel că formele vieții mondene europene sînt însușite și prețuite în mediul societății românești.

Spectrul vieții muzicale nu putea fi decît eterogen, atîta vreme cît spontaneitatea guverna și determina factorii organizatorici. Ca atare, și în această fază istorică conviețuiau cele mai pestrițe forme concertistice înregistrate pe continentul nostru, într-o stranie îmbinare sau discordanță de elemente specifice pentru cultura muzicală de esență orientală și occidentală. Ceea ce impresionează la o analiză atentă a proceselor petrecute atunci se referă la entuziasmul și voința tenace a boierimii în ascensiune de a-și însuși muzica apuseană, de a se familiariza cu sonoritățile artei clasicismului vienez, de a introduce cu consecvență principiile muzicii armonice și instrumentale. Receptînd, fie și tangențial, capodoperele muzicii profesioniste, mulți tineri români nu mai tolerează

muzica de factură țarigrădeană. Cer cu insistență și militează cu ardoare pentru însușirea artei lui Mozart și Beethoven. Efortul acestui transfer a fost considerabil, și poate prea brusc. Oricum, efectul n-a întîrziat să se arate, viața muzicală a Țărilor Românești s-a integrat ireversibil în frontul muzicii europene. Divorțul de muzica orientală nu se va produce definitiv, dar ruptura apare iminentă. Semnele acesteia sînt atît de puternice, încît dezbinarea nu poate fi oprită. Recunoașterea oficială a faptului împlinit va veni însă ceva mai tîrziu.

Racordarea muzicii tuturor provinciilor românești la muzica europeană, de factură profesionistă, a fost un act temerar, care a admis simbioza dintre „vechi" și „nou", a presupus eliminări și aderări, declanșînd o profundă schimbare de mentalitate. Nu a fost ușor să se înlocuiască gustul odată format pentru un anumit stil și să se determine o nouă opțiune pentru un stil mai complex, în care inițierea presupune o anumită cultură. Aceasta cu atît mai mult cu cît într-o mare parte a teritoriului românesc asimilarea muzicii europene presupunea introducerea unor instrumente aproape necunoscute anterior, ceea ce practic însemna că edificarea pe scară generalizată a vieții muzicale pornea de la cele mai inferioare trepte. De asemenea, în acest stadiu, un rol important în procesul de înfiripare a vieții muzicale a revenit amatorismului muzical, adică acelor iubitori de muzică pentru care profesarea instrumentală (mai puțin vocală) era o pasiune, o vocație, neconstituind ocupația principală, care să asigure existența materială. Prin cercurile amatorilor, care reprezentau în mare parte așa-numita muzică de salon, mondenă, s-a făcut o susținută propagandă pentru muzica europeană, pentru scriitura monodiei acompaniate. Din rîndurile amatorilor muzicali se vor ridica acei care vor susține recitalurile și spectacolele lirice, determinînd angajarea unor soliști instrumentiști și a unor trupe de operă.

Reconstituirea vieții muzicale oferă o priveliște destul de bogată ca manifestări, dar sporadică și modestă în ceea ce privește nivelul interpretativ. Izvoarele care furnizează probele concludente sînt : scrieri ale unor călători străini, consemnări de evenimente în presa vremii, acte și afișe. Cum este de presupus că nu toate sursele care ar fi făcut posibilă o recompunere exactă a manifestărilor muzicale s-au perpetuat în timp, sau au fost descoperite, nu este exclus ca anumite momente, evenimente să se sustragă înregistrării cercetătorului.

Un fapt rămîne însă de necontestat, formele dominante ale vieții muzicale pot fi încadrate în următoarea sistematizare : muzica oficială - de curte, muzica de salon - mondenă, manifestările concertante, soliste sau de ansamblu, și spectacolele teatralo-muzicale. Operînd cu o riguroasă selecție și folosind metoda sintezei, vom trece în revistă componentele vieții muzicale în limitele îngăduite de izvoare, într-un domeniu prin excelență fluid, care s-a consumat odată cu actul interpretativ.

MUZICA LA CURTEA DOMNEASCĂ

Cum în această perioadă s-au menținut domniile fanariote, înseamnă că s-au păstrat nealterate și obiceiurile curții, cu ceremoniile întîlnite anterior, în care muzicii i se atribuise un rol semnificativ. Se mențin cele patru straturi muzicale, avînd fiecare formația sau interpreții aferenți : muzica bisericească — menită să reliefeze credința strămoșească ; meterhaneaua — formația turcească ce reprezenta simbolic suveranitatea Porții ; taraful lăutăresc — întruchipare a legăturii cu poporul ; formația instrumentală de factură europeană, a cărei prezență întreținea aspirația spre viața mondenă de curte, avînd și rolul stabilirii unei punți cu țările apusene.

Fiecare formație muzicală avea atribuții judicios determinate în cadrul unui protocol inspirat după ritualurile de la Constantinopol. La muzica bisericească se apela în momente solemne : înscăunare, rugăciuni, mese ; la meterhanea, „muzica militară a domnitorului", cum o denumea foarte plastic călătorul englez Thomas Thorton [1], se recurgea ori de cîte ori se petrecea un eveniment oficial, solii, vizite, adunările divanului, mese, execuția unor personalități ; lăutarii erau solicitați la nunți, botezuri, ospețe, iar muzica apuseană, la reuniuni, în special cele organizate de Doamna, la petreceri cu dans și recepții în cinstea unor musafiri veniți din țări europene. Muzicile menționate erau solicitate alternativ, în funcție de evenimentul respectiv. Nu era obligatoriu ca toate cele patru formații să participe într-un anumit cadru, ci numai unele. Cea mai frecvent solicitată pare să fi fost meterhaneaua, doarece reprezenta muzica oficială ; celelalte tipuri aparțineau altor sfere muzicale și erau prezente la palat prin transfer, palatul întruchipînd cea mai înaltă instituție, care sintetiza tot ceea ce era mai valoros în mediul acelei societăți.

Atestările privitoare la muzica de curte provin, în principal, din partea unor călători străini care au descris cele văzute și auzite. Cum acești călători nu erau muzicieni, însemnările lor lapidare sînt adeseori confuze, datorită impreciziei și caracterului lor neprofesionist. Ca atare, prin intermediul memoriilor de călătorie se sesizează doar fenomenul, însă nu și natura sa muzicală. Să trecem, așadar, în revistă relatările grăitoare pentru muzica de curte, și astfel pentru peisajul vieții muzicale de la noi.

Dacă pentru epoca anterioară supusă observației în prezentul volum mărturiile sînt vagi, către sfîrșitul perioadei noastre vor fi mai edificatoare. Astfel, contele polon Mniszech Jerzy-August, care a avut misiune la curtea ieșeană a domnului Matei Ghica, arată că „În timpul mesei se auzea muzica prințului și se ridicau pahare în zgomotul tunului. După masă s-a servit cafea, și prințul a chemat dansatori, pentru ca să danseze toate dansurile Orientului, în muzica lor" [2]. Mniszech nu scrie deslușit, deși pomenește trîmbițele, ce ansamblu interpreta în timpul mesei : meterhaneaua, sau formația apuseană ? Este ceva mai

---

[1] Thorton, Th. Op. cit., p. 410.

[2] Iorga, Nicolae, *Călători, ambasadori și misionari în țările noastre.* București, V. Socec, 1899, p. 37.

explicit cînd precizează sunetele trompetelor în momentul prezentării armelor. În acest caz putea avea în vedere trompetiști fără alte instrumente.

Notele de călătorie ale englezoaicei Lady Craven, care a fost primită cu fast, în 1786, la curtea lui Nicolae Mavrogheni, sînt mai cuprinzătoare. Aflăm că la curtea domnească a Țării Românești existau trei formații : turcească, germană și lăutărească. Ne parvin informații asupra instrumentelor care alcătuiau meterhaneaua : trompete diferite, talgere de alamă care se loveau unul de altul și tobe de toate mărimile. Aceasta era muzica prințului care pentru Lady Craven reprezenta cele mai diabolice zgomote ce i-a fost dat vreodată să le audă. Făcînd imprudența să rîdă cu hohote la auzul muzicii meterhanelei, însoțitoarea o rugă, în termeni destul de categorici, să înceteze [1]. Această muzică mai este decretată „oribilă și ridiculă" ; prin contrast cu muzicienii germani care au prezentat un concert.

„Excelenții muzicieni germani ai domnului de Choiseul"[2] care au susținut un concert demonstrează existența unei formații despre care nu cunoaștem nimic în plus. Probabil este în cauză un ansamblu instrumental al vreunei personalități diplomatice, de vreme ce se cunosc și precedente. N. Iorga scrie că ambasadorul polon avea angajați la reședința sa de la Iași doi trompetiști [3]. Să fi fost acest domn de Choiseul un peregrin, un muzician cu o formație pe care o conducea ? Această versiune pare mai puțin probabilă.

Lady Craven nu a scăpat de sunetele „detestabilei muzici turcești" nici în timpul mesei oferite în cinstea sa de către Principesă. Muzica aceasta alterna cu cîntecele lăutarilor, care erau „delicioase" și proprii a fi dansate. Observînd că îi place această muzică, Domnul a înclinat

---

[1] Craven, Miladi. *Voyage en Crimée et à Constantinople, en 1786. A Londres, chez Maraden, 1789.* La paginile 415—516 se descrie muzica turcească a lui N. Mavrogheni și impresiile pe care i le-a produs :

„...Și urechile mele fură în curînd izbite de cel mai drăcesc zgomot pe care l-am auzit vreodată, la care secretarul îmi spuse foarte tare și cu o voce foarte gravă : este pentru dumneavoastră, Doamnă ; este muzica Prințului. Prințul mă rugă apoi să privesc în curte. Am văzut aici trompete de tot felul, talgere de alamă care se loveau unul de altul și tobe de tot felul de dimensiuni. Cîteva din acestea nu erau așezate pe pămînt și oameni înclinați aproape pînă să le atingă cu fruntea le loveau deasupra. Fiecare din acești muzicieni se străduia să acopere zgomotul pe care-l făcea vecinul său, făcînd unul și mai mare dacă era posibil. Nu cred că nervii mei au fost supuși vreodată unui chin atît de îngrozitor, căci însoțitoarea mea, care era martoră la reținerea mea, ca să nu izbucnesc în rîs, îmi repeta fără încetare : Vai ! pentru numele lui Dumnezeu, Miladi, nu rîdeți !"

[2] Idem, ibidem. „În acest moment, excelenții muzicieni germani ai domnului de Choiseul mă readuc în fire și contrastul dintre concertele lor cu acest sabat oribil și ridicul pe care-l ascultai mă făcu să sufăr și mai mult. Totuși, din fericire, acest supliciu nu fu de lungă durată, furăm chemați să mergem la audiența pe care voia să ne-o acorde Prințesa".

[3] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători,* vol. II, op. cit., p. 157.

balanța programului în defavoarea meterhanelei, lăutarii fiind mai des solicitați [1].

Pentru I. Ch. Struve, muzica domnească este destul de asemănătoare cu muzica turcească, despre care are cuvinte ironice : „Nu puțin vor fi ajutat și pestrefurile sale (ale lui mehter-bașa — conducătorul formației muzicale turcești) la adîncul somn care cuprinse întreaga ceată a amabasadorului" [2].

Formațiile muzicale își păstrează aceeași pondere în cadrul ceremoniilor. Le vom repera în scrierile unor călători care ne-au vizitat într-o perioadă de efervescență politică și socială în al doilea deceniu al veacului trecut.

În scrisoarea lui Auguste Lagarde din februarie 1813 adresată către Jules Griffith relativ la primirea consulului francez Ledoulux de către Caragea Vodă, alături de descrierea amănunțită a protocolului vizitei, găsim o precisă indicare a componenței muzicii turcești, care executa o „Simfonie infernală" [3]. Să recunoaștem, într-o asemenea componență, meterhaneaua putea face impresie. Lagarde se mai ocupă de muzica turcească atunci cînd descrie plecarea lui Caragea din 1818, după ce fusese destituit de Poartă, vorbind de sonorități oribile pentru urechile apuseanului. Tot cortegiul însoțit de meterhanea i se pare a fi o scenă de carnaval parizian [4].

Consulul Prusiei, Ioan Marco, în memoriile sale, descriind ceremoniile primirii noului domn al Țării Românești, Alexandru Suțu (1818), se referă la trei categorii de muzici. Este pomenită muzica bisericească, ce cînta imnuri, iar la înscăunare, *„une espèce de Te Deum"* [5]. Meterhaneaua, alcătuită din douăzeci mehteri, care-l însoțește pe noul Domnitor de la Constantinopol, cîntă tot timpul traseului, de la marginea Bucu-

---

[1] Craven, Miladi, op. cit., p. 42 : „Cînta, în timpul supeului, detestabila muzică turcească ; dar din fericire pentru urechile mele, ea alterna din cînd în cînd cu melodii cîntate de țigani (lăutari, n.n.), ale căror arii erau delicioase și proprii să facă pînă și buturugile să danseze. Prințul își dădu seama de impresia pe care muzica lui o făcea asupra mea și le porunci să cînte din gură și din instrumente mai des decît pe turci."

G. Breazul, în *Patrium Carmen*, p. 73—74, publică unele din relatările Doamnei Craven.

[2] Bezviconi, Gh. C. *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, op. cit., p. 134.

[3] Hurmuzachi, E. *Documente privitoare la Istoria Românilor. 1763—1844*, vol. X, îngrijit de N. Iorga. București, 1897, p. 493. „...un detașament de arnăuți preceda acest cortegiu care, traversînd străzile principale, se îndrepta spre palatul prințului ; îl însoțea hărmălaia (charivari, n.n.) unei muzici turcești, compuse din cincizeci de tobe mari, de tot atîtea țimbale, plus trei musette și șase oboaie, completînd această infernală simfonie."

[4] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători...* vol. III, op. cit., p. 68.

[5] Hurmuzachi, E. *Documente...* op. cit., vol. X, p. 45. „Aceasta se îmbracă îndată cu straie de biserică și se cîntă, în prezența Domnitorului, imnuri de mărire și mulțumire pentru bun venit. Clericii cîntă un fel de Te-Deum".

reșiului, de la Văcărești, pînă la reședința situată în centrul orașului [1]. De asemenea, răsunau clopotele bisericilor. După sosirea la palat, meterhaneaua, nu cîntă cîteva zile, după care iarăși se face auzită, în timpul procesiunii înscăunării. Chiar și în timpul slujbei din biserică, meterhaneaua, formație oficială, cîntă afară, pentru a sublinia momentul festiv. După instalarea domnului, meterhaneaua avea în programul zilnic două manifestări, două „concerte", unul la amiază și altul seara [2].

A treia categorie de muzicieni nu este prea limpede definită. Sînt pomenite trompetele aflate în suita marelui spătar, apoi muzicanții orașului, în număr de circa cinci sute, cîntînd din diferite instrumente. La ceremonia închinată soției domnitorului, care urmează înscăunării, „diferite companii de muzicanți fac muzică" [3].

Se poate deduce că este vorba de alte tipuri de instrumentiști decît formația turcească. În acest caz, presupunerile vizează formații instrumentale europene și, cu siguranță, lăutarii bucureșteni, cărora li se ceruse concursul într-o astfel de împrejurare. Este interesant faptul că, în aceeași epocă, în noiembrie 1819, la Iași, cu ocazia intrării alaiului domnitorului Mihail Suțu se menționează muzica italiană, în fruntea cortegiului de prusieni călări [4]. Această muzică italiană a fost menționată și de Alecu Beldiman, care o semnalează după „trombacii" curții prin „Muzica talienească după dînsul răsuna" [5]. George Breazul, care reproduce această știre, susține că muzica italiană este de fapt orchestra trupei germane de operă, aflată în turneu în capitala Moldovei [6].

Vice-consulul Kreuchely, care a funcționat la Iași, apoi la București, în studiul său, *Explications des boyars Valaques,* ocupîndu-se cu rangurile, sectoarele și factorii care intrau în componența curții domnești, menționează muzica turcească a voievodului și „muzica germană a principelui". Condusă de Mechter-Bachi, prima trupă de muzicieni era alcătuită din turci și valahi [7]. Se indică astfel muzicieni români în formația turcească, ceea ce nu este lipsit de interes.

Se poate deduce că cercurile oficiale încercau, prin înrolarea valahilor în armata instrumentiștilor turci, să împămîntenească acest fel

---

[1] Hurmuzachi, E. Op. cit., vol. X, p. 45. „...în timpul căruia, meterhaneaua care iese din Constantinopol cu Prințul cîntă. și la apropierea de mănăstire se trăgeau clopotele..."

[2] Idem, p. 48.

[3] Ibidem, p. 47. Breazul G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* op. cit., p. 29.

[4] Idem, ibidem p. 78. „...mai mult de douăzeci prusaci ce încălecară fură precedați de muzicanți italieni, tot călare".

[5] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* op. cit., p. 32. Cf. Beldiman, Alecu Vornicul. *Eterie sau jalnicile scene prilejuite în Moldavia din răsvrătirile Grecilor, prin șeful lor Alexandru Ipsilanti, venit din Rusia la anul 1821.* Iași, editată de Alecu Bolico, *Buciumul Român,* 1861, p. 16.

[6] Trupa de operă la care se referă G. Breazul este din 1821, și alaiul lui Mihail Suțu avusese loc în 1819. Vezi *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* p. 32.

[7] Kreuchely. *Explication des boyars Valaques. Muzica turcească a Domnitorului.* În : Hurmuzachi, E. Op. cit., vol. X, p. 537. „Trupa de muzicanți formată din turci și valahi se afla la ordinul lui Mechter-Bachi, un turc".



Formație de instrumentiști desenată în romanul *Erotocritul* — din ultimul pătrar al sec. XVIII-lea. Ms. gr. nr. 3514, Bibl. Acad. R.S.R. — București

de muzică. O asemenea strategie presupune o perioadă de instruire, de practică instrumentală și însușire a repertoriului. Tentativa, în ansamblu, nu a izbutit. Meterhaneaua era prea străină sensibilității românești pentru a prinde rădăcini adînci la noi.

Referindu-se la muzica domnească de la sfîrșitul secolului XVIII, T. T. Burada face distincție între meterhaneaua turcească și cea moldovenească[1]. Se poate deduce că, în afara formației muzicale pe care Poarta o delegase spre a se afla în anturajul domnitorului, se afirmase

[1] Burada, Teodor, T. *Încercări despre originea teatrului național și a Conservatorului de muizcă și declamațiune.* În : *Almanahu Musicalu,* Iași, Goldner, 1877, p. 1062.

și o meterhanea ai cărei componenți nu erau turci, ci moldoveni. Repertoriul meterhanelei moldovenești s-ar putea presupune că nu era restrictiv față de piese autohtone. Apare îndreptățită întrebarea dacă T. T. Burada nu a folosit cuvîntul „meterhanea" în sens de formație instrumentală. În acest caz, formația moldovenească ar fi putut fi un ansamblu de lăutari ieșeni. Cea mai plauzibilă interpretare a afirmațiilor muzicologului ieșean este că la curtea domnească a Moldovei exista și formație muzicală oficială, alcătuită din muzicieni pămînteni, după tipul celei turcești.



Doi muzicanți — reproducere din *Erotocrit*

Cealaltă formaţie, muzica germană, de obicei era alcătuită din „ţigani unguri“ care „jupuiau urechile“ cu instrumentele lor [1]. Ca atare, cînd ne referim la formaţia instrumentală de tip european, „nemţească“, de la curtea domnească, nu este neapărat necesar să avem în vedere un ansamblu de calitate, ci, mai degrabă, un colectiv improvizat, în care se asociau, incidental, muzicieni cu o pregătire inegală, dacă nu chiar modestă.

Nivelul artistic semnalat de către Kreuchely atunci cînd se referă la instrumentiştii care „jupuiau urechile“ nu poate fi generalizat sau extins la toate formaţiile europene (nemţeşti) de la curţile domneşti. Ne amintim că Lady Craven a folosit calificativul „excelent“ pentru un ansamblu de la curtea lui Nicolae Mavrogheni. Anterior, Sulzer, de asemenea, remarcă muzica europeană de la curtea lui Alexandru Ipsilanti. Cu rezervă trebuie privită şi apartenenţa naţională. Dacă preluăm drept reală originea muzicienilor afirmată de Kreuchely, „ţigani unguri“ (deşi apartenenţa aceasta pare mai curînd o formulă dispreţuitoare la adresa muzicanţilor, lipsită de precizie), nu înseamnă că aceştia au monopolizat tipul formaţiei europene de curte. N. Iorga scrie că prin 1770—1780 se introduce statornic în mediul nostru cultural muzica apuseană, alcătuită din nemţi şi poloni [2]. Tot N. Iorga menţionează că în 1804 se aflau la Bucureşti şase muzicanţi — unguri, cehi şi braşoveanul Kapony [3]. Din 1806 avem un document care atestă prezenţa la curtea din Bucureşti a trei muzicanţi — italieni, austrieci (?) : Ioan Mangli, Carabichi şi Franz Truseschi [4], plătiţi cu leafă de la cîrmuirea domnească.

Formaţia apuseană de la curtea domnească are căutare sporită după 1806, cînd se răspîndeşte considerabil moda balurilor. În acest scop, Constantin Vodă Ipsilanti purcede la o reorganizare a formaţiei, orientînd-o înspre un repertoriu utilitar, adică muzică mondenă, de dans, şi în mai mică măsură muzică de concert.

La curtea domnitorului din Bucureşti au fost angajaţi muzicienii vienezi de origine moravă Wenzel şi Franz (François) Ruzitska (Ruzitski). Informaţia o datorăm lui Gheorghe Ruzitska, care, în *Memoriile* sale, referindu-se la anul 1810, arată : „...ceilalţi din fraţi erau angajaţi de un an la orchestra de curte a prinţului Ipsilanti din Bucureşti“ [5]. Este vorba, desigur, de Constantin Ipsilanti. Rezultă limpede că acesta întreţinea o „orchestră“ prin anii 1808—1809 [6].

---

[1] Kreuchely. Op. cit., p. 537. *Muzica germană a prinţului :* „Ea este de obicei compusă din ţigani unguri care jupoaie urechile cu trompelete şi fluierele lor proaste“.

[2] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători*, vol. II, p. 157.

[3] Iorga, N. *Istoria Bucureştilor*, Bucureşti, Ed. Municipiului Bucureşti, 1939, p. 106.

[4] Breazul, G. *La bicentenarul naşterii lui Mozart*, op. cit., p. 42.

[5] Ruzitska, Gh. *Mărturiile unui muzician din Transilvania. Memoriile lui.. din 1856*. Publică şi comentează, cu un studiu introductiv, Ştefan Lakatos. Bibl. Uniunii compozitorilor, fondul G. Breazul, exemplar dactilografiat, p. 14.

[6] Scrise în 1856, memoriile muzicianului vienez stabilit la Cluj au o doză de probabilitate în privinţa rigurozităţii unor date. Wenzel cînta la violă şi

Domnitorul C. Ipsilanti era un bun cunoscător al muzicii și se pare că participa în calitate de interpret la reuniunile instrumentiștilor curții.

Nu toți domnitorii susțin ansamblul de muzică apuseană, deși era la modă. În ianuarie 1813, Ioan Gheorghe Caragea desființează formația europeană a curții, fapt care ne determină să afirmăm că nu se poate vorbi despre o continuitate în acest plan[1]. Este posibil ca Ioan Caragea să nu fi realizat înțelegerea necesității unei asemenea formații în contextul istorico-social al acelei epoci. Dar, în egală măsură, e posibil ca nivelul artistic al unor ansambluri improvizate ad hoc să nu fi fost capabil să pledeze, prin forța artei interpretative, pentru cauza muzicii clasice. Valoarea formației se identifica uneori cu valoarea creației. Or, dacă muzicienii europeni de la noi erau pseudoamatori, atunci să nu ne mirăm de ce interesul pentru muzica europeană nu s-a declanșat cu o intensitate mai accentuată. Oricum, un fapt rămîne de necontestat: chiar cu intermitențe și avînd un nivel profesional relativ scăzut, muzicienii de tip apusean constituiau o realitate, îmbogățind spectrul vieții muzicale de la curtea domnească și, implicit, din capitalele și orașele Țărilor Românești.

Uneori, domnitorii fanarioți aduceau de la Constantinopol și psalții curții. Astfel, Mihail Grigore Suțu, în 1819, îl numește psalt al curții sale pe Spătarul Iancu Malaxa, vestit și prin felul de a cînta domnitorului cîntece de lume[2].

---

oboi, iar François la violoncel și oboi. Vezi G. Breazul. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre*, op. cit., p. 176.

În legătură cu muzicienii Ruzitska, trebuie să precizăm că sînt mai mulți. Wenzel (Vaclav) Ruzitska (1758—1823) a fost membru al orchestrei curții din Viena. A avut patru copii, care cîntau la diferite instrumente, dar nu s-au dedicat toți carierei muzicale. Fiul cel mai mare, Carol, a devenit funcționar; Wenzel — muzician la București, probabil pînă prin 1819 (activitatea sa este deocamdată insuficient studiată); Gheorghe — compozitor și interpret, în perioada 1810—1819 muzician în casa lui I. Banffy, ca apoi să se stabilească definitiv la Cluj, avînd un rol însemnat în viața muzicală a acestui centru; François — muzician la București, Iași și apoi în Rusia, avînd un aport prețios la dezvoltarea muzicii noastre militare și în prelucrarea muzicii populare românești.

Interesant că cei trei frați muzicieni Ruzitska au avut, fiecare în cîte o țară românească, un cuvînt de spus în progresul artei muzicale: François în Moldova, Gheorghe în Transilvania și Wenzel în Țara Românească.

[1] Urechia, V. A., în *Domnia lui Ioan Caragea, 1812—1818*, op. cit., p. 86—87, arată: „Numai muzica nemțească (europeană, n.n.) nu era protejată de domnitor prin faptul că la 19 ianuarie 1813 desființează banda muzicanților nemți, cea reorganizată sub Constantin Vodă Ipsilanti și menținută în timpul muscalilor, în interesul balurilor și al petrecerilor muscalo-boierești. Domnitorul desființează această muzică, zicînd: «Nu ne mai sînt trebuincioși»". Formula „cea reorganizată" sub Constantin Vodă Ipsilanti lasă să se întrevadă că formația muzicală europeană („nemțească") era cunoscută anterior.

[2] Burada, T. T. *Cronica muzicală a orașului Iași...*, op. cit., p. 1062. Îl acompaniau la tambur Grigore Avram, iar la nai, Andrei Vizanti Terzi-bașa.



Erotocrit — instrumentist

Un element nou este extinderea muzicii în mediul cercurilor marilor dregători și boieri români. Luînd modelul muzicii de la curte, anumiți boieri își însușesc ideea susținerii unor formații, și procedează în consecință, angajînd instrumentiști, în concordanță cu un protocol oficial bine chibzuit, pentru a cînta la petreceri, baluri, înmormîntări și alte evenimente familiale sau sociale.

Spre exemplu, Marele Comis organiza o ceremonie de Bobotează, la care după liturghie își dădeau concursul în cadrul serbării : „trompetele domnitorului și muzica germană, toboșarul cu surlarii și mechterbaș cu muzicanții lui, încheind cortegiul“ [1].

[1] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, op. cit., p. 29.

În Transilvania, la Sibiu și apoi la Cluj, cînd guvernatorii ofereau recepții pentru membrii consiliului sau pentru invitați, se producea orchestra capelei. Titularii misiunilor diplomatice, de asemenea, organizează manifestări, recepții, la care muzica era nelipsită. Consulul francez la București, Ledoulux, într-o scrisoare din 8 mai 1811 adresată ambasadorului Franței la Viena, Otto de Mosloy, relatîndu-i felul cum a sărbătorit aniversarea domnitorului Țării Românești scrie : „Am făcut să se cînte, în sala reședinței consulare, un Te Deum de Domnul l'Evêque Ferari"...[1].

Dionisie Fotino, cunoscător al muzicii psaltice, cîntînd și la tambur, cheman și pian, în cartea sa, *Istoria generală a Daciei...*, arată că de două ori pe an Comisul cel mare organiza ceremonii cu „trîmbițași domnești", „muzicanții nemți", toboșarul și meterhaneaua. Din descrierea unei ceremonii, a aceluiași autor, rezultă limpede că marii dregători participau în cortegii solemne, însoțiți de muzica lor. Astfel, „Talpii Dorobănției cu chiverile, pe jos, cu stindardul lor și cu muzica lor proprie", „Cazacii de Agie pe jos, cu muzica lor", „Poterașii toți armați, călări... și cu muzica lor", „Stegariul cu stindardul, lefegii cu prapurile și cu muzicile lor". Participau de asemenea și „lăutarii pământeni". În cadrul festivității prilejuite de ridicarea în grad a armașului cel mare... „merge și toată lăutărimea țigănească din București, cîntînd din vioare, cobze, muscaluri și altele, care face parada veselă"[2].

Dionisie Fotino diferențiază ostentativ trîmbițașii domnești de muzicanții nemți ceea ce înseamnă că, deși puteau fi de origine străină, trîmbițașii constituiau o altă categorie de muzicieni.[3] Dat fiind că el nu pomenește în acele pasaje de meterheneri, cunoscută fiind și atitudinea sa greco-turcească, n-ar fi exclus ca prin trîmbițașii domnești să aibă în vedere meterhaneaua, deși aceasta, după cum s-a văzut, nu se compunea numai din trîmbițași.

MUZICA SALOANELOR BOIEREȘTI

Societății românești din această perioadă îi este caracteristică asimilarea formelor de viață și de cultură occidentale. Prin intermediul unor manifestări mondene însușite prin adopțiune, se realiza treptat transformarea Țărilor Românești, orientarea lor spre civilizația europeană. Una din formele acestui proces complex cu adînci implicații, desfășurat adeseori în condiții improprii, a constituit-o așa-numita muzică de salon. În paginile anterioare s-a emis teza răspîndirii în cercurile boierești a obiceiului de a avea instrumentiști proprii, după exemplul

---

[1] Odobescu A. I. *Documente privitoare la istoria Românilor,* urmare la Colecțiunea lui Eudoxiu Hurmuzachi, Supl. I, vol. II, 1781—1814, București, 1814, p. 606.

[2] Breazul, G. *Patrium Carmen*, p. 81—82. Cf. Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țerei Muntenești și a Moldovei.* Traducere de G. Sion, București, Romanov, 1859.

[3] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* p. 31.

muzicii curţii domneşti. Cum acest lucru constituia totuşi un lux, presupunînd salarii, cea mai simplă formulă era aceea a profesării nemijlocite a muzicii prin învăţarea unui instrument. Desigur, nu era de conceput ca o odraslă boierească să cînte la chitară, harpă sau pian pentru a-şi face din aceasta o profesie. Introducerea muzicii instrumentale în casele boiereşti se face numai pentru plăcerea de a cînta şi auzi muzică. La aceasta contribuie şi acreditarea ideii că o educaţie aleasă prevede, între altele, şi cultivarea muzicii. Desigur, nu a oricărei muzici. În saloanele boiereşti nu răsunau, din raţiuni artistice, melodiile imnurilor, heruvicelor şi nici ale pestrefurilor orientale. Practic, muzica de salon era muzica europeană şi muzica populară adaptată tiparelor flexibile ale structurilor muzicii apusene. Evident, această muzică era prin excelenţă laică. De asemenea, muzica cultivată în salon era instrumentală şi, mai rar, vocal-instrumentală.

Pe un alt plan, muzica saloanelor boiereşti reprezenta forma nemijlocită de manifestare a ceea ce se numeşte muzica modernă. Repertoriul se constituia din piese miniaturale de largă accesibilitate. Autorii acestor lucrări nu se mai cunoşteau, pierzîndu-se în anonimat. Către anul 1820, profilul repertoriului se îmbogăţeşte prin abordarea unor lucrări complexe, cum ar fi sonate aparţinînd compozitorilor clasici vienezi.

Întrunirile muzicale în saloanele epocii, cunoscute sub denumirea de *„soirée“*, serate, îşi au modelul în *„cameratele“* italiene renascentiste, în petrecerile cu dans de la palatul Trianon al Mariei Antoaneta, în renumitele *„petits cabinets“* ale doamnei de Pompadour.

Este cunoscut că în casa familiei domnitorului Cantemir, stabilit în Rusia, se organizau reuniuni frecventate şi de Petru cel Mare, la care îşi dădeau concursul muzicanţii curţii. Se ascultau cîntecele unui virtuoz cazac orb, ce se acompania de bandură, şi se dansau diferite dansuri europene aflate la modă[1].

Obiceiul organizării petrecerilor în cadrul cărora se cînta şi se dansa a parvenit prin intermediul ofiţerilor ruşi staţionaţi pe teritoriul ţării noastre în perioadele campaniilor ruso-turce din acea perioadă. Obişnuiţi cu asemenea manifestări, ofiţerii ruşi iniţiază la noi întruniri la care invită boieri cu familiile lor. A fost destul ca să se aprindă o scînteie, ca moda acestor *soirée*-uri să se răspîndească cu iuţeală şi să se sedimenteze. În incinta caselor particulare ale persoanelor înstărite pătrunde muzica prin intermediul instrumentelor mai accesibile la început, chitara şi harpa, iar apoi al pianului, care în scurt timp va deţine primatul. Într-atît de mult era solicitat acest instrument, încît la Iaşi, în 1818, se înfiinţează casa de negoţ cu piane a lui Carl Hasse. Importul de piane sporeşte în Transilvania după anul 1812. La Sibiu se cunosc numeroase familii care comandă la Viena piane[2].

Predarea noţiunilor instrumentale, teoretice şi practice, îndeosebi ale pianului, era atribuită profesorilor străini special invitaţi, muzicieni cu un nivel profesional adeseori discutabil, care însă au în istoria muzi-

---

[1] Breazul, G. *Relaţii muzicale româno-ruse*, op. cit., p. 8.

[2] Sigerus, Emil. *Vom alten Hermannstadt*, vol. I, Sibiu, Druck und Verlag von Jos. Drotleff, 1922, p. 192.

cii noastre meritul că au contribuit la formarea gustului pentru stilul european. Prin piese instrumentale în marea lor majoritate dansuri mondene, prin romanțe acompaniate, s-a instaurat încetul cu încetul gîndirea muzicală armonică bazată pe sistemul major-minor și o manieră vocală de emisie total diferită de cîntarea nazală de pînă atunci.

Este adevărat însă că în anumite case boierești, la petreceri, erau invitați muzicanți sau amatori interpreți instrumentiști specializați în repertoriul oriental. Astfel, la Iași, lăutarii Arif Aga și Neculai Burcașu, cîntînd din kemene, Vasile Zugrafu și Vasile Ureche din Botoșani cîntînd din canon, paharnicul Toader, gramatic la Andronachi Donici, și Grigore Avram, cîntînd din tambur, participau la petreceri, desfătîndu-și admiratorii cu melodii învățate în Fanar.

Muzica mondenă a saloanelor îndeplinea două funcții independente : pedagogică și concertistică.

Funcția pedagogică decurge din necesitatea studierii, condiție obligatorie a manifestării publice. Numai printr-un studiu perseverent, dublat de pasiune și vocație, se putea dobîndi însușirea tehnicii pieselor destinate concertului. Lecțiile de muzică nu s-au soldat întotdeauna cu suficiente deprinderi pentru a le putea aduce în public. Cu toate acestea au avut darul inițierii, fie și parțial, deschizînd un nou orizont sonor intelectualității române. Lecțiile de muzică, făcute adeseori în condiții modeste, cu profesori diletanți, au constituit, o lungă perioadă, cele mai înalte forme de educație muzicală. Prin intermediul lor s-a cristalizat curentul de opinii care a determinat imprimarea direcției moderne a mișcării muzicale de la noi și, în acest fel, racordarea artei sonore românești la arta europeană profesionistă.

Funcția concertistică se identifică în manifestările muzicale nepretențioase ale unor tinere vlăstare boierești, îndeosebi fete, desfășurate într-un cadru circumscris, familiar. În programul seratelor se obișnuia să se afecteze spațiu unor interpretări muzicale, al căror farmec era savurat cu multă plăcere, indiferent de valoarea artistică. Cu timpul, pretențiile sporesc și chiar interesul pentru asemenea producții. Extinzîndu-se și cercul invitaților, se ajunge la amplificarea funcției concertistice prin invitarea sau organizarea conștientă a unor serate în care centrul gravitațional se identifica în recitalurile unui instrumentist sau cîntăreț de renume care ne vizita țara. Cu alte cuvinte, în cadrul muzicii saloanelor boierești se afirmă artiști străini aflați în turneu, și astfel se înfiripă formele publice ale vieții muzicale concertistice. Cum aceste manifestări depășesc sfera amatorismului muzcal, ne vom referi asupra lor atunci cînd vom trata manifestările profesioniste.

„Concertul" în casele particulare nu era încă ridicat la rangul unei destinderi artistice. Ca și pe vremuri, muzicanții își fac numerele programului lor în concurență cu zornăitul tacîmurilor. Un asemenea „concert" îl descrie tînărul rus Struve, care așterne pe hîrtie impresiile de la o recepție dată de ambasadorul Rusiei la Iași, la care au participat domnitorul și boierii moldoveni : „În tot timpul mesei a fost muzică acompaniată (!) de cîntece. Acest concert ne-a făcut puțin mai multă plăcere decît cele pe care le-am ascultat la Turci. Ne-am înșela totuși dacă am spera să găsim aici abilii maeștri ai Germaniei și pe virtuoșii

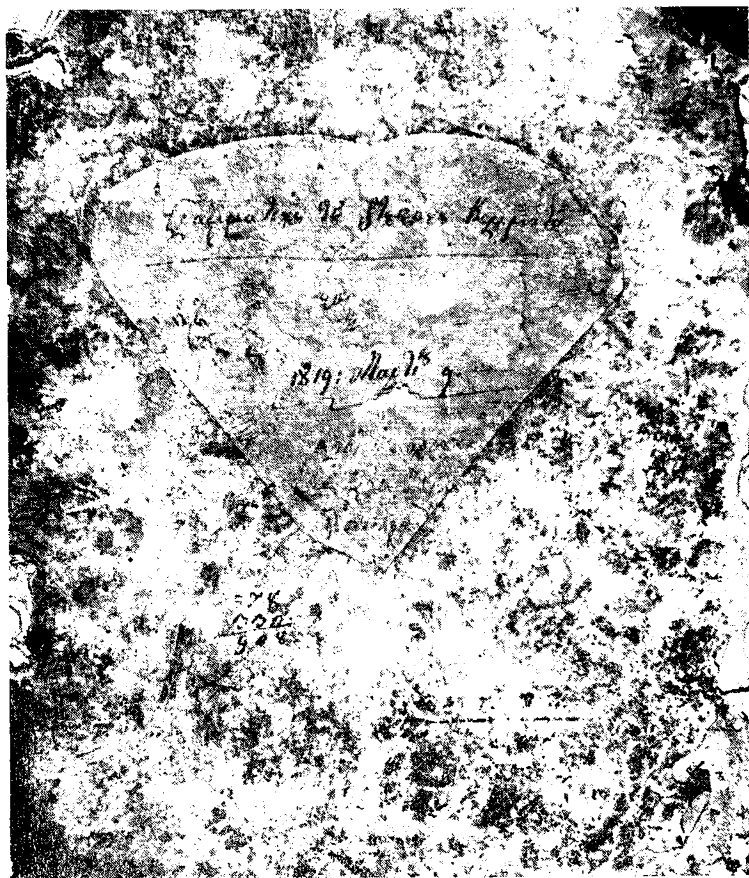


Dionisie Fotino

Scenă de luptă cu muzicanţi, ilustraţie în romanul *Alexandria*



Panoramă a Şibiului în 1808 (tablou în ulei de Fr. Neuhauser, Muzeul Brukenthal — Sibiu)



Gramatica lui Comitas din 1819, în care se află piese pentru pian. Ms. colecţia George Breazul — Biblioteca Uniunii compozitorilor Bucureşti

Italiei. Tot talentul acestor muzicanți consistă în executarea unor mici ariete și a horelor ce se cîntă în general în țară".[1] De bună seamă, muzicanții care au susținut concertul erau lăutari moldoveni, iar „arietele" și „horele" sînt cîntece și jocuri populare. Curios este că ambasadorul rus invită o asemenea orchestră la o recepție. Probabil a făcut-o pentru a-i măguli pe distinșii musafiri.

Aflîndu-se în stadiul incipient al emancipării muzicale de factură europeană, nu se poate pretinde un nivel înalt. Înseși seratele erau sporadice, ceea ce nu permitea să se declanșeze o amplă mișcare. Fenomenul se manifesta spontan, răzleț. Fapt este că exista. A mai fost înregistrat și de alți călători străini, între care Wilkinson, ale cărui observații sînt demne de reținut. Potrivit opiniei sale, boierii nu beneficiază de un gust pentru muzică, desigur, în sens european, și nici nu o studiază, lăsînd-o în seama lăutarilor. În schimb, femeile prețuiesc muzica germană, și multe cîntă la pian. Wilkinson sesizează cauza pentru care femeile nu ating perfecțiunea instrumentală : lipsa de perseverență.[2]

Englezul Robert Ker Porter, autorul a două impresionante volume de călătorie în Persia, Georgia, Armenia, vechea Babilonie, ajuns și la București în 1820, a fost invitat la o serată în saloanele unui boier important, unde avea loc un concert urmat de bal. Porter era foarte curios să vadă cum arată lumea pestriță a capitalei Țării Românești la o petrecere... Descrierea concertului este lapidară, indicînd doar că a fost susținut de violoniști profesioniști acompaniați de interpreți amatori. Nimic nu aflăm despre ce s-a cîntat. În schimb, ni se descrie pe un ton ușor ironic cum musafirii (se pare că bărbații) acordau mică atenție acestei părți a seratei, preferînd să joace cărți în camerele învecinate, să fumeze și să bea[3].

---

[1] *Voyage en Krimée, suivi de la Relation de l'Ambassade envoyée de Petersburg à Constantinople en 1793 ; Publié par un jeune Russe, attaché à cette Ambassade* — traduit de l'allemand par L. H. Delmarre. Paris, Maradan, 1802, p. 305 ; citat după G. Breazul. *Relații muzicale româno-ruse*, op. cit., p. 16.

[2] Wilkinson. *Tableau hystorique, géographique et politique de la Valachie, traduit de l'anglais...* A Paris, chez A. Boucher, 1821, p. 122. „Boierii, neavînd un gust bine precizat pentru muzică, nu studiază niciodată ; și numai sclavii lor țigani sînt singurii care se ocupă cu muzica. Femeilor lor le place totuși genul de muzică nemțească, și mai multe dintre ele cîntă la pian, dar din lipsă de perseverență nu ating niciodată un anumit grad de perfecțiune, și lipsa de emulație le taie pofta să aibă perseverență".

[3] Porter, Robert Ker. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia... During the years 1817, 1818, 1819 and 1820.* Vol. II. London, Printed for Langman... 1822, p. 787 „În aceeași seară mi-am însoțit musafirul la un bal și concert dat de unul dintre principalii boieri (un gen de nobil) din oraș. Eram curios să văd această societate orientală unde Turci, Greci și Francezi (Frangy ?) se amestecau împreună în dansul nostru european vioi, care mi s-a părut că le place mult doamnelor și domnilor din Valahia.

Concertul a fost susținut de violoniști profesioniști, acompaniați uneori de interpreți amatori : dar musafirii, în general, acordau mică atenție acestei părți a petrecerii, ei se distrau în camerele învecinate jucînd cărți, fumînd și bînd, îndeletniciri pe care le făceau cu suficient spirit".

Dacă s-ar generaliza observațiile lui Porter, s-ar putea deduce un interes parțial pentru muzica europeană. Concomitent însă, apar suficiente probe care demonstrează interesul pentru muzica europeană întreținut prin muzica saloanelor. Aruncînd o privire de ansamblu asupra muzicii românești din acea perioadă, istoricul francez Marcel Montandon indică schimbările ivite : „Influența occidentală apare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea ca urmare a armatelor ruse și a preceptorilor italieni și francezi care găsesc acces în marile familii. La balurile pe care le dau generalii ruși și, la rîndul lor, boierii, în perioada de timp de la 1769—1774, costumele și dansurile țării sînt puțin cîte puțin părăsite și înlocuite cu cele aflate la modă la Paris și Viena. În 1806—1812, comandantul Miloradovici cere la Petersburg maeștri de dans. Încep a se introduce pianele"[1]. Afirmațiile acestea juste în esență trebuie corectate în privința dansurilor, care nu se părăsesc de către cei care-și confecționează hainele după moda pariziană sau vieneză. Dansurile naționale, așa cum se va vedea mai tîrziu, au figurat în permanență în repertoriul muzicienilor care cîntau la baluri și petreceri, stînd alături de dansurile mondene.

ARGUMENTE PRIVIND PEDAGOGIA MUZICALĂ EMPIRICĂ DIN CASELE BOIEREȘTI

Anonimul autor al articolului din *Allgemeine Musikalische Zeitung* din anul 1821, referindu-se la starea muzicii profesioniste în Moldova, descrie un tablou destul de luminos, scoțînd în evidență o idee formulată în rîndurile anterioare, că femeile au jucat un rol important în instaurarea profesionismului muzical. „Boierii au dat copiilor lor o educație aleasă, ceea ce finalmente a determinat dezvoltarea artelor frumoase. Pianul e învățat în clasele mijlocii ; la fel se cîntă din chitară și mai puțin din harpă. Se auzeau uneori cele mai frumoase sonate executate la un instrument sau altul de femeile moldave [2].

Desigur, nu se întîlnește această îndemînare la poporul de rînd, la mulțime. Profesorii de muzică sînt întotdeauna străini" [3]. Dintre ideile

---

[1] Montandon, M. *La musique en Roumanie*. În *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Fondator : Albert Lavignac, Directeur : Lionnel de Laurencie. Première partie, *Histoire de la musique*. Paris, Delagrave, 1922, p. 2658.

[2] Imaginea lui Ion Ghica din *Scrisori către V. Alecsandri. Din vremea lui Caragea*. București, Ed. tineretului, 1955, p. 52, pare dezolantă și în discordanță cu numeroasele probe privitoare la muzica acelei perioade : „Arta era lucru necunoscut. În tot Bucureștiul nu se afla decît un singur piano și o harpă. Muzica aparținea lăutarilor și cîntăreților de la biserică". Informația memorialistului I. Ghica, de natură statistică, nu poate fi sigură, deoarece nu a trăit epoca. Abia s-a născut în 1816. Apoi, fenomenul muzical din țara noastră depășește hotarele Bucureștiului.

[3] *Zustand der Musik in der Moldau, Iassy, im Juny*. În : *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1821, p. 523.

enunțate în acest paragraf, relevăm prețuirea muzicii instrumentale. Cît privește executarea sonatelor, este sigur că termenul folosit nu este propriu, deoarece la chitară și chiar harpă nu se cîntau sonate. În acest caz, dacă noțiunea sonată e proprie, se referă la piesele destinate pianului. Din 1822 merită reținută remarca lui Lejeune, care vizează același rol deținut de femei în procesul emancipării muzicale : „Cocoanele grecoaice, valahe și moldovence gustă și cultivă muzica europeană, și aproape toate cîntă din gură și dintr-un instrument“ [1].

Grăitor pentru interesul manifestat de către moldoveni față de pian este existența la Iași a menționatei case de piane Carl Hasse, între anii 1813—1821. T.T. Burada afirmă că aceasta ar fi fost în realitate o fabrică de piane [2]. Aserțiunea greu poate fi demonstrată. Mai curînd Hasse s-a ocupat cu achiziționarea acestui tip de instrument, probabil de la Viena. Instrumentele vîndute aveau claviatură de cinci octave. Dar dacă a fost doar un magazin de vînzare, nu se puteau procura și alte instrumente, chitare, viori etc. ?

Se întîlnesc și alte atestări documentare privitoare la răspîndirea pianului. La 30 iunie 1811, Atanase Parsu a vîndut lui Grecu Leca din Brașov un clavir. N. D. Paciurea îi comunică din Viena lui Nica Vasiliu din Sibiu, în 9 octombrie 1812, că a reușit să-i cumpere forte-pianul. N. D. Paciurea, în 11 martie 1813, la București, scrie lui Andrei Eliad, Mihail Gheorghe și companiei că un oarecare Trandafir le va da clavirul său în locul celui furnizat și stricat [3]. Se deduce din această din urmă sursă că Paciurea se îndeletnicea cu negoțul de piane aduse de la Viena cu ajutorul căruțelor.

Se cunosc și cîteva nume de eleve care au luat lecții de pian. August Lagarde, descriind o masă la Banul Brâncoveanu din București, arată că „Deîndată ce s-au servit dulcețurile, cafeaua și înghețata, fiicele lui Brîncoveanu cîntară la pian și la harpă, cîntară în grecește și în rusește, și chiar dansară, ca să ne dea o idee despre talentele lor diverse“ [4]. Și Cantica, prietena Contelui Lagarde, cînta la pian [5].

Doamna Hannenheim a angajat la Sibiu, în 1791, un profesor de pian pentru fiul ei. Tot la Sibiu, în 1802, Marița, fiica boierului Constantin Varlaam, învață la Ursulie, între altele, franceza și clavirul [6].

Dintr-o scrisoare, aflăm că lui Hagi Constantin Pop din Sibiu i se cere la 31 decembrie 1809 să găsească un profesor sau o profesoară

---

[1] [Raicevich]. *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec des observations sur l'histoire, la physique et la politique ; augmenté de notes et additions pour l'intéligence de divers points essentiels.* Traduit de l'italien par M.I.M. Lejeune, Professeur de littérature, ex-Professeur particulier de Son Altesse le Prince de Moldavie. Paris, Masson, 1822, p. 122, nota I.

[2] Burada, T. T. *Cronica muzicală a orașului Iași...*, op. cit., p. 1063.

[3] Breazul, George. *Fișe și materiale documentare întocmite de Gemma Zinveliu.* Bibl. Uniunii compozitorilor, dosarul 226.

[4] Lagarde, Le Comte, de Op. cit., p. 331.

[5] Idem, ibidem.

[6] Breazul, C. *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* op. cit., p. 160.

pentru clavir, ca să fie angajat de boierul Gheorghiță Drugănescu[1]. Lecții de pian s-au predat și în casa negustorului Hagi Constantin Pop de către Filip Caudella, stabilit la Sibiu după anul 1817[2].

Dintre tinerii români pianiști, se cuvin reținute numele moldovencelor Smaranda Șaptesate și Eufrosina Lățescu.

Ralu Caragea a fost, de asemenea, o bună pianistă, despre care Ghica scria : „... natură aleasă, posedînd gustul frumosului în cel mai mare grad, admiratoare a muzicii lui Mozart și a lui Beethoven..."[3]

De menționat că muzica, respectiv pianul, s-a învățat de către tinerii români și în afara țării noastre, în orașele unde-și făceau educația — Viena, Paris...

Scriitorul Ion Ghica istorisește întîmplarea dramatică a unei fiice de boier, al cărei nume nu-l divulgă, care „dobîndise un talent muzical extraordinar pe clavir". Soțul, observînd într-o seară tinerii care se pitulau în apropierea geamului pentru a asculta „frumoasele armonii ale junei diletante", de gelozie, „sfărîmă pianul, iar tînăra, nemaiavînd instrumentul iubit, se stinse curînd din viață" [4].

Se poate crede că pianul a fost introdus în mediul societății românești din orașe, ceea ce implică și numeroși profesori, preceptori, a căror identitate s-a topit în negura anilor. Desigur, în acea vreme, orice cunoscător al muzicii europene, instrumentist mai mult sau mai puțin dotat, nevoit să trăiască, se îndeletnicea cu pedagogia. Doar cîteva nume s-au păstrat. Acela al Dascălului de clavir Nemesis, francez, a supraviețuit prin indignarea care a stîrnit-o comportarea sa nedemnă. Era bețiv, înșelător, netrebnic, fapt pentru care Vodă, la 2 octombrie 1804, a dispus expulzarea sa [5]. Francezul M. Mondonville a dat lecții de pian la București. El a mijlocit procurarea unor note muzicale, partituri destinate pianului. Prin 1813, Wenzel Ruzitska se îndeletnicea la București și cu nobila profesie de descăl al pianului [6].

Spătarul George Catargi din Iași angajează în 1811 pe Maria Lachapelle-Labouloy, pentru a se ocupa de educația multilaterală a fiicei sale. Muzica constituia o disciplină a procesului formativ, prevăzută în contract [7]. Mai poate fi menționată și Doamna de Belleville, care semnează un contract cu Scarlat Calimachi, la 2 iulie 1813, pentru edu-

---

[1] Breazul, G. *Învățămîntul muzical în Principatele Românești.* În : *Pagini de istoria muzicii românești,* op. cit., p. 64.

[2] Laszló, Fr. *Philipp Caudella,* op. cit., p. 30.

[3] Ghica, Ion. *Scrisori către V. Alecsandri,* op. cit., p. 52.

[4] Idem, p. 51—52.

[5] Breazul, G. *Învățămîntul muzical în Principatele Românești.* op. cit., p. 64.

[6] Breazul, G. *Învățămîntul muzical în Țara Românească,* op. cit., p. 176.

[7] Bulat, T. G., *Charles Sigisbert Sonnini Farnèse de Mononcour și Marie Lachapelle-Labouloy, institutori în Moldova la 1810 și neplăcerile lor.* Extras din Arhivele Basarabiei, an VII, nr. 1, 1936, Chișinău, Tip. Tiparul Moldovenesc. În contractul încheiat la 1811 (De la nr. 2592), Arhiva Chișinău Senat, în articolul I se stipula : „Eu Marie Lachapelle-Labouloy mă angajez și mă însărcinez ca sub direcția și supravegherea lui M. Sonnini să fac educația d-șoarei Catargi, adică să o învăț scrierea și limba franceză, muzica, desenul și celelalte talente

caţia fiicelor sale, care prevedea o clauză specială pentru muzică, desen şi dans [1].

În Transilvania se învăţau, în afara pianului, vioara, violoncelul şi instrumentele de suflat, flautul şi clarinetul.

Nu se putea concepe pedagogia pianului fără note, fără un repertoriu care să înceapă cu noţiunile elementare, orînduite gradat, înaintînd pînă la cunoştinţe aprofundate, la piese dificile ca factură şi stil. În bibliotecile muzicale se găsesc numeroase metode sau culegeri de piese de pian, tipărite în străinătate şi importate la noi. Cîteva titluri din bogata colecţie a fondului Brukenthal : Benda, J. A. *Culegere de piese pentru pian* (1780) ; Bach, Ph. E. *Încercare în felul just de a cînta la pian cu exemple* (1783—1787) ; *Milcheneyer,* P. J. *Metodă pentru pian* (1798) ; Storke, F. *Metoda vieneză pentru piano-forte* (1819) ; *Culegere de diverse piese pentru pian, de diferiţi compozitori* (1811) [2].

O metodă de pian folosită la Bucureşti a fost „*Teoretisch-practische Pianoforte Schule* de J. Christian Gotte Junghanss [3]. Evident, cu aceste titluri nu epuizăm lista metodelor, partiturilor, albumelor pentru pian, îndeosebi tipărite, care au circulat în ţara noastră pe atunci. Atrage atenţia şi o metodă de vioară : *Încercare pentru o şcoală de vioară,* tipărită în 1756, aparţinînd lui Leopold Mozart.

În repertoriul muzical erau incluse, este adevărat, mai rar, piese destinate pianului de Haydn, Mozart, Beethoven şi, mai des, Clementi, Pleyel, Kozebuch, Jelinek, Hummel, Cramer, Steibelt şi alţii [4].

Dar cea mai elocventă probă a predării pianului în ţara noastră o reprezintă metodele şi culegerile cu piese de pian originale, întocmite de muzicieni anonimi sau cunoscuţi care au activat la noi. Desigur, nu se poate susţine că metodele erau într-adevăr originale, deoarece, şi ei, la rîndul lor, se foloseau de la modele ilustre. Manuscrisele lor sînt valoroase pentru că, pe lîngă faptul că servesc instrucţiei artistice, ele demonstrează preocupările autorilor de a adapta unele principii tehnice muzicii apropiate elevilor, respectiv muzicii populare româneşti, şi totodată de a servi acele piese care să fie preţuite şi de către ceilalţi membri ai familiei. De aici, ponderea majoritară a dansurilor mondene în acea epocă.

---

care fac parte din educaţia unei domnişoare de rang mare ; să-i formez inima şi spiritul, în sfîrşit, să-i inspir principiile morale şi simţul convenienţelor sociale".

[1] Hurmuzachi, E. *Documente privitoare la Istoria Românilor,* vol. X, op. cit., p. 555. „*Madame de Belleville proposera les maîtres de musique, de dessin, de danse, et autres, qui seront jugés nécessaires pour seconder son ouvrage*".

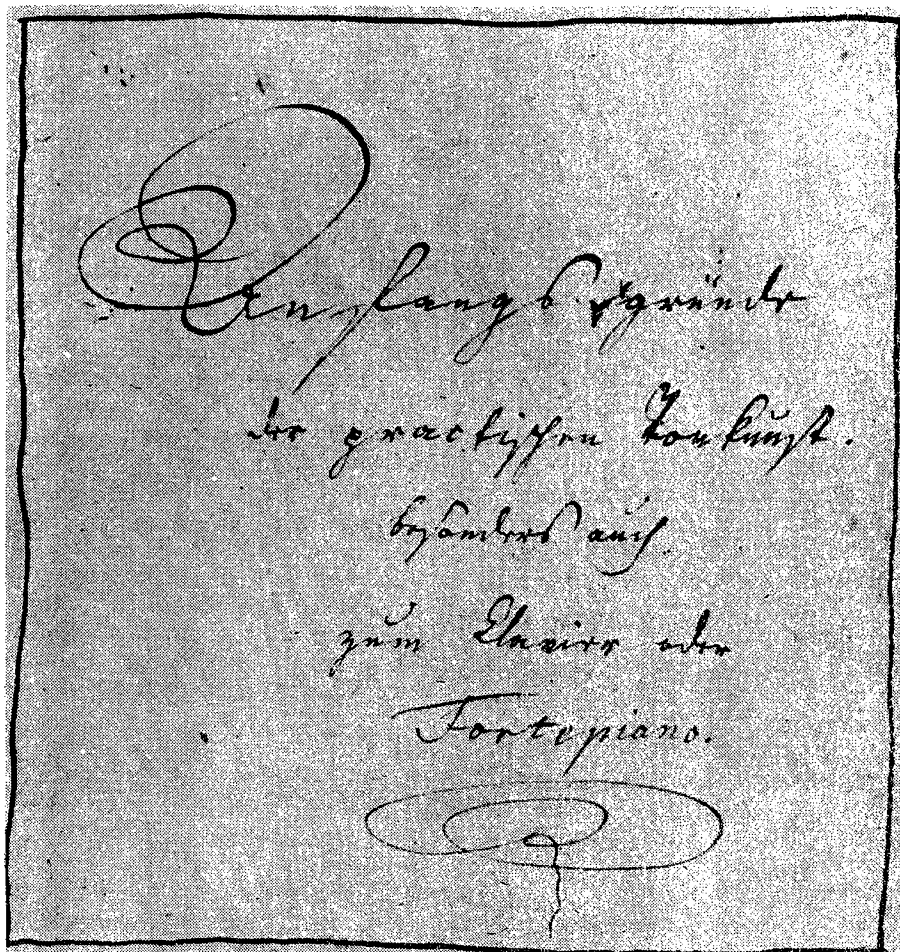
[2] Arhivele Statului din Sibiu, fondul Brukenthal, J. J. nr. 1174, 1187, 1149, 1204 şi fondul jj nr. 111.

[3] Se păstrează la Biblioteca Uniunii compozitorilor din Bucureşti, fondul G. Breazul.

[4] Breazul, G., în *Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre,* op. cit., p. 161—163, se referă la lucrări cu caracter pedagogic care au circulat la Sibiu. Se indică autorii : Schultheise, Joseph Haydn, L. Adam, W. A. Müller.

Așadar, ce metode-manuscrise se pot indica ?

Martin Schneider din Brașov, diletant al muzicii, în 1803 întocmește : *Grundlage zur praktischen Tonkunst, für jeden Liebhaber, insonderheit für dem angehenden Violinspieler, Singer, Klavierspieler und Orgelspieler, der zugleich die musikalische Komposition lernen wiell. Das ist gründliche Anweisung zur practischen Tonkunst in einer zusammenhängenden Ordnung die stufenweise fortgehen von den ersten Anfangsgründen bis zur Komposition mit vier Stimmen* [1].


Anfangsgründe
der practischen Tonkunst.
besonders auch
zum Clavier oder
Fortepiano.

Foaia de titlu a manuscrisului *Anfangsgrunde der praktischen Tonkunst besonders auch zum Klavier oder Fortepiano* (1819) -- colecția George Breazul a Uniunii compozitorilor București

[1] Breazul, G. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre*, op. cit., p. 163.

Această metodă, în patru volume[1], întocmită de un diletant, are un cerc mai larg de destinatari — violonişti, cîntăreţi, pianişti şi organişti. Acestora, pe lîngă noţiunile fundamentale specifice, li se dau şi elemente practice de compoziţie. În acest fel, principiile elementare de muzică practică se înscriu pe linia manuscrise-manuale de teorie întîlnite încă din secolul al XVII-lea, ca spre exemplu cel scris de Daniel Croner. Într-un anumit fel, manuscrisul lui Schneider pare a fi o teorie generală în care se accentuează latura practică, recurgîndu-se la exerciţii gradate, inclusiv piese la patru voci.

Din anul 1819 datează două metode elementare pentru pian, scrise la Bucureşti de autori ai căror nume nu se cunosc. Ambele provin de la familia Glogoveanu, în care s-a studiat muzica. Prima se află într-un volum al cărui început este *Gramatica* lui Ştefan Comitas, în limba greacă, în care se evocă principiile prozodiei şi se vorbeşte despre accentele vorbirii, datată 9 martie 1819. Brusc, *Gramatica* se întrerupe. Spaţiul volumului a fost cedat muzicii : *Principii de muzică practică în deosebi pentru clavir sau piano-forte*[2]. Este tulburătoare această alăturare, simbolizînd cele două faţete ale culturii româneşti : greaca, cultura orientală veche pe care am avut-o secole, şi muzica europeană, semn al noilor orizonturi deschise artei româneşti.

Principii de muzică... cuprinde două părţi. Prima, teoretică, începe cu portativ, note, pauze, chei, măsuri, alteraţii, ornamente, apogiaturi, acorduri şi tonalităţi. Noţiunile acestea sînt strict teoretice, neavînd aplicare la tehnica instrumentală. Oricum, cei care le studiau primeau elementele fundamentale care să-i ajute la înţelegerea notaţiei guidonice. Partea secundă are un caracter practic şi se întemeiază pe 22 mici piese scrise la două portative, în cheile *sol* şi *do*. În ordinea lor, piesele sînt : *Arie-poloneză* (cu text german), *Allegro* (piesă à la Mozart), *Hora nr. 1*, *Hora nr. 2*, *Menuet de la Belgrad* (cu trio), *Patru ecossaises*, *Ländler*, *Ecossaise*, *Mazurca*, *Cîntec*, *Andante*, *Roman*, *Contra nr. 1*, *Contra nr. 2*, *Cadril*, *Tempet*, *Arie rusă* (căzăcească), *Marş* şi *Valahica*.

Sînt, aşadar, piese din repertoriul de salon, dansuri mondene şi cîntece vocale, transcrise pentru pian, fără partida vocală, indicîndu-se doar textul. Factura pianistică este elementară. Clişeul adoptat este acela al unei monodii acompaniate, avînd o armonizare stîngace. Se impune ritmicitatea fermă a pieselor, provenind din caracterul dansant. Aspectul cel mai important se datorează includerii în şirul pieselor a celor trei dansuri româneşti, *două hore* şi *Valahica*, despre care am scris atunci cînd am prezentat muzica populară. Fără îndoială, autorul, prezumptiv, Wenzel Ruzitska a ţinut cont de dragostea pentru folclor, pentru muzica cu colorit autohton, sesizată la elevi şi poate la părinţii acestora. Astfel, muzica de inspiraţie folclorică înrolată în schemele metodicii pianistice devine nu numai obiect de valorificare artistică, ci şi modalitate practică de exerciţii.

---

[1] Arhivele Statului — Sibiu, fondul JJ, nr. 1216—1219.

[2] Despre această lucrare ca şi despre *Metoda de pian*, ms. nr. 491, a scris G. Breazul în *Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre*, op. cit., p. 157—176.



Vallahica — aşa cum apare în ms. *Elemente de muzică practica...* (*Anfangsgrunde...*)

Celălalt manuscris din biblioteca Glogovenilor, *Metoda de pian* (Ms. 491, fondul G. Breazul), este structurat după aceeaşi schemă. La început, noţiunile elementare — notele, pauzele, gamele. Trăsătura particulară a acestei metode este că după unele noţiuni teoretice se recurge la exerciţii (şi nu piese) în care se aplică cunoştinţele învăţate. Rezultă că alcătuitorul metodei era un pedagog cu o oarecare experienţă, îmbinînd progresiv principiile generale cu reprezentarea lor grafico-sonoră. A doua parte conţine piese de repertoriu, scrise de două persoane. În total, sînt aproape 40 de piese ; variaţiuni, marşuri, hore, poloneze, căzăcească, polci, valsuri, mazurci, slavianka, ceardaş a la Cluj, cadril. O piesă, nr. 6, se dovedeşte transcripţia unei melodii din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini (Introducere, Cavatina, Allegretto), procedeu foarte răspîndit în acea vreme. Scriitura pianistică este aici ceva mai pretenţioasă, deşi ne aflăm tot în faza primară, a începuturilor. Uneori se recurge la contrast (trio) în cadrul aceleiaşi piese. Cea mai dezvoltată, *Allegretto* (nr. 4), are la bază elemente melodice şi ritmice de rezonanţă folclorică. Este una dintre primele încercări de transfigurare şi dezvoltare a melodiilor populare. Astfel, alături de horă, care pare forma cea mai tipică a muzicii româneşti, pentru muzicienii de formaţie europeană se oferă, şi încă într-o piesă dezvoltată, o prelucrare, şi nu o transcripţie.



Hora 1 din ms. *Elemente de muzică practică...*

Lui Filip Caudella i se datorează Caietul 1 din *Piese de exercițiu progresive, de la ușor spre mai greu, pentru pian, privind îndeosebi cîntatul frumos, rotund și cursiv.*[1] Și în această metodă, tipărită la Sibiu în 1823, se recurge în introducere la prezentarea noțiunilor de teorie : portativul, cheile *(sol* și *fa)*, durata lor, măsurile, alterațiile și gama. Urmează 20 de exerciții pentru ambele mîini (notate în cheia *sol*). Se nominalizează notele în cheia *fa*, se indică digitații pentru mîna stîngă în gama *do* major. Urmează alte 20 de exerciții în aceeași gamă, în ambele chei. În continuare, se explică alte elemente teoretice : ornamentele, semnele dinamice și de expresie, gamele *do, sol, re, la* majore și omonimele lor minore, cu digitația corespunzătoare.

Referitor la exerciții, este de menționat că cele notate în factura clasică a pianului, în două chei, sînt piese de gen, marșuri, valsuri, avînd structuri simple de la period de opt măsuri pînă la forma clădită după principiul rondo-ului. Nici Caudella nu se poate sustrage cerințelor epocii : inserează exerciții cu rezonanță folclorică — Dansul valahilor din Transilvania, o Ecossaise care este în fond o ardeleană[2]. Influențele muzicii românești se constată și în piesele nr. 27 și 32. Acest fapt este extrem de semnificativ, deoarece avem mărturia omogenității culturii

---

[1] Laszló, Fr. *Philipp Caudella,* op. cit., p. 30—31.

[2] Idem, ibidem, p. 31.

muzicale a românilor de pretutindeni. Dansurile românești transcrise pentru pian sînt la fel de savurate în Transilvania ca și în Moldova și Țara Românească. Probabil mediul românesc din casa negutătorului Hagi Constantin Pop l-a determinat pe Caudella să introducă respectivele prelucrări.



Dans de epocă specific muzicii saloanelor, din *Elemente de musică practică...*

Criteriile întocmirii metodei se deduc din motto-ul inserat pe pagina 2 a metodei. Piesele trebuie să fie melodioase, scurte, ușoare. Se urmărește astfel obținerea unității interpretative, unitate condiționată de însușirea tuturor problemelor tehnice. Actul interpretativ se realizează doar în acel stadiu cînd „latura tehnică nu se mai simte" [1]. Se poate deduce că F. Caudella era un pedagog serios, care știa ce urmărește. Însuși titlul trasează finalitatea instrucției : „cîntatul frumos, rotund și cursiv". Prezența acestor principii estetice ale artei pianistice, dublate de exerciții gradate, conferă volumului *Piese de exercițiu...* de F. Caudella o valoare însemnată datorită gradului sincronizării componentelor teoretice și practice.

Metode de chitară și harpă nu cunoaștem. Deducem însă că și în studiul chitarei și al harpei (instrument mai rar) s-au folosit notele. Partiturile-manuscrise ale lui Alexandru Veltman sînt concludente indicînd genurile repertoriului pentru chitară [2].

---

[1] Laszló, Fr. Op. cit., p. 30.

[2] În fondul I. P. Liprandi (1790—1880), general rus, păstrat la Biblioteca Lenin din Moscova, se află materialele A. F. Veltman (1800—1870), scriitor, arheolog, cercetător, colecționar de artă, amator de muzică. Veltman a trăit ani de zile în Moldova, cunoscînd viața și folclorul românilor. A cîntat la chitară, după note ; dovadă, manuscrisele sale muzicale (fondul 35).

Datorită compoziţiilor sale, ne putem da seama despre caracterul şi nivelul practicii muzicale de salon prin intermediul chitarei.

Trăind în societatea moldovenească, tînărul Veltman a învăţat tehnica chitarei, notele, înregistrînd progrese, care i-au permis să alcătuiască diferite partituri. Pînă în anul 1823, Veltman compune (sau copiază) piese pentru chitară, între care se află şi adnotări de teorie elementară a muzicii. Din 1817 datează o *Romanţă* de Gerot din opera *Belisarie, Variations de Rode, chantées par madame Catalani, Fantasia per chitarra composte da Alessandro Veltman* (1820), *Variaţiuni pe o melodie ucraineană* (16 nov. 1823), *Variations sur l'air moldave ty iubesk pysty mosora. Com. par Veltman* (18 nov. 1823).

Se observă din aceste piese circulaţia intensă a ariilor de operă, care devin melodii de repertoriu ; apoi, ecoul turneului cîntăreţei italiene Angelica Catalani, turneu întreprins în 1820—1821, în Moldova, Ţara Românească şi Transilvania. Veltman va mai alcătui piese destinate chitarei prin anii 1829—1832. Şi la Veltman se constată interesul pentru muzica populară. Melodia *Te iubesc peste măsură,* într-o factură de chitară, beneficiază de acelaşi regim ca şi ariile celebre. Nu este acesta un argument pentru rolul crescînd al muzicii populare ca pivot de inspiraţie, ca pîrghie de legătură între elementul autohton şi cel universal?

Desigur că între diferiţi profesori care predau lecţii de muzică în cadrul caselor particulare exista o mare varietate de concepţie, metodă, ceea ce se repercutează asupra gradului artistic al muzicii societăţii româneşti. Adeseori diletantismul ţinea mai mult la faţada exterioară, la impresia de cultură decît la însăşi esenţa muzicii. În pofida acestui cadru eteroclit şi oarecum difuz, care în ultimă instanţă imprimă muzicii de salon un parametru periferic, au existat şi excepţii de la norma generală, înrîurind decisiv asupra înaintării muzicii româneşti. Din rîndul tinerilor cunoscători (fie şi în sens figurat) ai pianului (şi chitarei), ai notaţiei guidonice, ai gîndirii armonice, se vor ridica susţinătorii cauzei propăşirii muzicii în ţara noastră, ca artă profesionistă. Ar fi de ajuns să recurgem, spre exemplificare, la numele domniţei Ralu Caragea, o pasionată amatoare de muzică, din a cărei iniţiativă se va construi sala de spectacole bucureşteană „Cişmeaua Roşie“.

Referindu-ne, într-o privire mai largă, asupra pedagogiei muzicale, trebuie să menţionăm că la Cluj, în anul 1819, a luat fiinţă şcoala de muzică din iniţiativa pianistului Anton Poltz, care devine şi primul ei director. Şcoala nu avea încă un profil prea riguros, dar în cadrul ei era posibilă studierea unor instrumente, ceea ce va oferi premisele unor viitori muzicieni care să contribuie la propăşirea artei muzicale în ţara noastră. Se desprinde astfel cadrul progresului înregistrat în asimilarea tipologiei muzicale clasice.

Fenomenul integrării muzicii româneşti în mişcarea artistică europeană a vremii devenise o realitate evidentă. A şi fost surprins ca atare de către voiajorul francez F. G. Laurençon, care atestă, o dată în plus, interesul pentru muzica profesionistă, cultivarea muzicii instrumentale : vioara, chitara, harpa, flautul şi, nu în ultimul rînd, pianul. Laurençon sesizează cu oarecare ironie mentalitatea unor domnişoare care îşi închi-

puiau că se pot considera muziciene de îndată ce reușeau să cînte la pian un cadril sau un vals [1]. Practica muzicală amatoare, echivalentul spoielii de cultură, reprezenta stadiul primar al dinamicii evoluții spre racordarea la marea muzică europeană. Amatorismul muzical susținut de saloanele de epocă a fost un rău necesar, care a dat roade vizibile mai ales în faza istorică secventă.

DANSURI MONDENE ÎN MUZICA SALOANELOR

În saloanele palatelor și conacelor se organizau baluri la care muzica era obligatorie. Interpreții care alcătuiau orchestra nu mai erau diletanți, ci profesioniști. De obicei, susținerea muzicii de dans revenea instrumentiștilor străini. Cînd aceștia lipseau, sau nu se ridicau la o valoare acceptabilă, se apela la muzicanți români, la tarafuri de lăutari care se adaptaseră repertoriului de dansuri mondene. Cum istoria muzicii a demonstrat că de la dans, de la alăturarea unor dansuri nu este o cale prea lungă pînă la formele mai pretențioase ale muzicii profesioniste, vom încerca să depistăm configurația muzicii de dans a acelei epoci, dat fiind și rolul important pe care l-a avut în deschiderea drumului muzicii europene în mediul românesc.

Apelăm din nou la izvoarele scrise de călătorii străini. Balurile erau organizate fie de către domnitori și boieri, fie de către rușii, francezii, austriecii, nemții care se aflau la noi în calitate de diplomați sau în misiune militară, fie de către deținătorii unor localuri, ca spre exemplu, la Sibiu, proprietarul Restaurantului „Împăratul Romanilor".

George Breazul arată că primul bal dat de o familie de boieri români ar fi cel descris de Petty. Balul a avut loc la București, în 1784, prilejuit de nunta unui boier. În fond, se pare că a fost o nuntă la care, potrivit obiceiului străbun, s-a dansat. Petty nu menționează dintre dansuri decît menuetul și cadrilul. „S-au jucat menuetul și apoi cadrilul. Nu mă puteam ține de rîs văzînd pe domnii ceia cu bărbile lor, siliți să urmeze danțul... A fost un supeu și apoi s-a început iarăși balul, care a ținut pînă la miezul nopții" [2]. Este clar că dansul de la nuntă este aici denumit „bal".

Este interesant de urmărit evoluția rapidă a mentalității și a modei în societatea românească la sfîrșitul veacului luminilor. În acest sens, pare concludentă indicarea dansurilor mondene, care la începutul perioadei erau legate de lumea Orientului, ca treptat locul acestora să fie luat de dansurile europenești. Preschimbarea dansurilor orientale cu cele apusene oglindește, în fapt, reprofilarea manierelor în spiritul noilor

---

[1] Laurençon, F., G. *Nouvelles observations sur la Valachie*, op. cit., p. 35—36. „De puțină vreme, pare să fi cîștigat teren. Se pot vedea profesori de vioară, de chitară, de flaut și de pian, dar datorită delăsării și indiferenței obișnuite, domnișoarele care se ridicaseră la înălțimea unui cadril sau a unui vals se credeau deja muziciene desăvîrșite și rămîneau la atîta".

[2] Iorga, N. *Istoria Românilor în Chipuri și Icoane*. București, Minerva, 1905, p. 188 ; Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, op. cit., p. 24—26.

transformări. În scrisoarea Prinţului de Ligne adresată la 1 decembrie 1788 din Iaşi ministrului Franţei din Petersburg, capitala Rusiei, Contele de Ségur, se specifică dansurile aflate în vogă : „Tocmai am oferit o petrecere încîntătoare care a reuşit minunat ; o sută de boieri şi soţiile lor la cină, un bal unde s-a dansat Piricul şi alte dansuri greceşti, moldoveneşti, arnăuţeşti, turceşti, valahe, egiptene"... [1]. De observat că în acest document nu se menţionează nici un dans european. Într-o notă din 1824, acelaşi semnatar, aflat în postură de comentator, nota că dansurile au cunoscut o adevărată revoluţie, în sensul că s-au schimbat radical. Arată că, în timp ce dansurile naţionale erau proscrise (evident, doar în unele saloane), dansurile europene — poloneze, engleze, valsul şi franceze — erau foarte preţuite [2].

Între 1788 şi 1790, la Bucureşti, prinţul austriac Coburg organiza pentru armatele sale diferite distracţii. În prim plan erau balurile, la care participau şi boierii pămînteni.

În 1790, cînd prinţul Potemkin a vizitat capitala Moldovei, s-a dat în cinstea lui o mare masă, urmată de bal, pe care *Courier de Moldavie* îl descria : *„Jamais bal n'a été plus animé ; on a dansé jusqu'au grand matin..."* [3] Potemkin, după cum arată şi Langeron, dădea frecvent baluri pentru moldoveni. [4]

Struve asistă la balul oferit de domnitorul Moldovei. Descrierea dansurilor văzute : hora, „dans" şi căluşarul [5] ne face să credem că la palat jocurile populare se bucurau de preţuire şi aveau preponderenţă în ansamblul genurilor dansate. Cînta orchestra moldovenească. Aceasta apare mai ales atunci cînd Struve înfăţişează balul şi supeul dat de ambasadorul Rusiei, la care erau poftiţi şi moldovenii. [6] Cînta orchestra „rusească", în repertoriul căreia figurau dansuri occidentale şi ruseşti. Admiraţia lui Struve pentru formaţia instrumentală rusă este limpede : „Muzica noastră rusească a înlocuit în acea zi pe cea a ţării şi toate doamnele au fost unanim de acord ca să-i dea preferinţă". [7] Emigrantul francez Salaberry descrie un bal la Craiova, în 1791, pe timpul ocupaţiei Olteniei de către austrieci. Printre alte observaţii pe care le face, reţinem aceea că la bal se joacă hora. [8]

Heinrich v. Reimers, aflat la Iaşi în 1793, frecventează balurile, rămînîd surprins de stîngăcia romîncelor în asimilarea dansurilor străine.

---

[1] Odobescu, A. I. *Documente privitoare la istoria românilor.* Supl. I, vol. III, 1709—1812. Bucureşti, 1889, p. 78.

[2] Idem, p. 79. „Dansul va suferi de asemenea o revoluţie. Dansurile naţionale fură proscrise sau cel puţin dispreţuite. Se învaţă polonezele, englezele, valsurile, francezele, şi aceste doamne demonstrează multă aptitudine pentru tot ceea ce voiau să-şi însuşească, reuşind într-un an să danseze minunat".

[3] *Courier de Moldavie* nr. 1, Jassy, 18.II.1790.

[4] Odobescu, A. I. *Documente privitoare la istoria românilor.* Supl. I, vol. III, op. cit., p. 98.

[5] Acestea au fost prezentate anterior.

[6] Iorga, N. *Istoria Românilor prin călători,* ed. II, vol. III, p. 41.

[7] *Voyage en Krimé..* op. cit., p. 312.

[8] Iorga, N. *Istoria Românilor prin călători,* ed. II, vol. II, p. 270.

Sînt mai familiarizate cu poloneza, dar atunci cînd orchestra intonează dansul englez, își manifestă nemulțumirea deoarece nu-l știu. În cele din urmă, se antrenează la dans și-l învață [1].

Langeron găsește, în 1806, orașul București foarte animat. Iarna se dau baluri [2]. După el, frumoasele femei romănce se pricep să danseze numai hora. Preferințele sale se îndreaptă însă spre jocul „grecesc“[3]. Dansul grecesc este nelipsit, chiar și de la balul dat de consulul francez, prin 1818 [4].

Aflat la Iași în mai 1808, călătorul rus D. Bantîș-Kamenski remarcă faptul că moldovenii sînt mari amatori de muzică și dansuri, instrumentele lor preferate fiind vioara și chitara [5]. S-a văzut că pentru a se răspîndi dansurile moderne la noi, comandantul Miloradvici solicită cercurilor aristocratice de la Petersburg să trimită la noi în țară profesori de dans [6]. Un bal din 1813, dat de Caragea Vodă, este descris de contele Lagarde [7]. Sînt consemnate : contra-dansul englez, cadrilul francez, valsul german, mazurca poloneză. Formația ungurească ce deservea balul cînta foarte bine. Pentru străini se joacă o horă românească, deși în saloanele boierești era disprețuită.

Balurile se țin lanț. Le confirmă și Comtele de Rochechonart [8]. Prin 1818 moda balurilor se accentuează. În lunile de iarnă se organizau cîte două, trei baluri pe săptămînă în localuri speciale, amenajate ca cel al „Clubului nobililor“ de la București [9].

Aproape toți străinii sînt contrariați de aspectul pestriț al balurilor, unde se întîlneau cele mai nostime și curioase asocieri dintre lumea orientală și cea occidentală. Luxul risipitor sta alături cu sarafanele lipsite de gust... După însemnările lui Kreuchely, balul la care a participat în decembrie 1820 a fost „...strălucitor pentru un bal în Valahia“. Menționează dansurile „europene“ — allemanda — și dansurile „naționale“

[1] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, op. cit., p. 26.

[2] Langeron, Comte de. *Journal de campagnes...* În : Hurmuzachi, E. *Documente privitoare la Istoria României.* Supl. I, vol. III, Fascicola I. București, Socec, 1807, p. 117. *„On y donna des bals et des fêtes brillantes...“*

[3] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători*, ed. II, vol. III, p. 39.

[4] Idem, p. 71.

[5] Bantîș-Kamenski, D. *Putescestvie v Moldavii, Valahiu i Serbiu.* Moscova, Tip. A. Reșetnikov, 1810, p. 79.

[6] Montandon, M. *La musique en Roumanie*, op. cit., p. 2658.

[7] Karadja, C. I. *Contele de Lagarde și călătoria sa.* În : *Revista Istorică*, București, 1923, IX, nr. 1—3, p. 8. Lagarde nu relatează desfășurarea balului în volumul citat (1824), ci într-un volum anonim, de fapt tot lucrarea sa, mai extinsă, apărută în ediție engleză : *Journal of a Nobleman, comprising on Account of his Travels and Narrative of his Residence at Vienna during the Congress.* London (H. Calburn et R. Benthey, 1831).

[8] Rochechonart, Comte, de *Souvenirs sur la revolution.* Paris, Librairie Plon, 1892, p. 67. „...balurile, concertele, comediile, mesele cele mai căutate se succedau fără întrerupere...“

[9] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători*, ed. II, vol. III, p. 92.

— valah, grecesc, albanez. Acestea sînt dansate pentru a-l amuza pe un distins oaspete. [1]

Prințul Nicolae Suțu, aflat în emigrație la Brașov în timpul evenimentelor de la 1821, relatează că se organizau baluri în aceeași sală în care aveau loc și reprezentațiile trupei italiene de operă. Dintre dansuri, pomenește valsul [2].

Wilkinson, în relatarea sa, nu se rezumă la înșirarea celor văzute, ci face reflexii cu caracter general. Arată că moda a determinat introducerea dansurilor europene în societatea românească înaltă. Femeile dansează bine, dar bărbații sînt greoi. Dansurile frecvente, contra-dansul, engleza, valsul, mazurca și poloneza [3].

Lui Porter Robert îi aparține însă cea mai vie relatare asupra balului la români din epoca emancipării europene. Descrie într-o armonioasă înfățișare îmbrăcăminte, dansuri, mișcări, caractere. Îl impresionează spectacolul mișcător la care asistă, figurile de mascaradă. Recunoaște că nu i-a fost dat să asiste nicăieri la o serbare asemănătoare, unde mulțimea să parcipe cu atîta „bon coeur". Pomenește, în ampla sa descriere, cadrilul, cotilionul, contra-dansul englez, valsul și apoi un dans, hora, desfășurat în cerc [4]. Porter sesizează o trăsătură fundamentală a firii românilor, dragostea pentru viață și artă, concretizată în plăcerea de a dansa.

---

[1] Hurmuzachi, E. *Documente privitoare la istoria românilor*, vol. X, op. cit., p. 88.

„Balul a fost strălucitor pentru un bal în Valahia ; cavaleri galanți, cu toate că erau în straie turcești, doamne încîntătoare, fără să fi călătorit în Europa ; mult lux, dar mai puțin gust. Dansuri europene nu dansară decît Excelența sa și doamna de Pini ; ...și eu, vai ! aveam o poftă nebună să fac un tur de alemandă cu doamna contesă ; dar această onoare ar fi adus după sine complicația de a dansa cu alte doamne... Prințul regent, ca să distreze pe Excelențele lor, dăduse ordin să se execute toate dansurile naționale : valah, grec, albanez etc., și într-adevăr ele plăcură Excelențelor lor."

[2] Soutzo, Nicolas (Prince), *Mémoires du... grand locothète de Moldavie, 1798—1871*. Vienne, Gerold, 1899, p. 45.

[3] Wilkinson. *Tableau historique...*, op. cit., p. 124. „Moda de cîțiva ani a înlăturat acest fel de dans din cercurile bunei societăți, și a introdus contra-dansul, engleza, valsul, mazurca și poloneza. Cea mai mare parte dintre doamne dansează bine, dar bărbații destul de prost, forma îmbrăcămintei lor opunîndu-se ca să poată obține succes".

[4] Porter, Robert Ker. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia*... op. cit., p. 789—790. „Fiecare avea capul ras, pe care purta o mică tichie roșie, lăsînd să se vadă mult din chelie în față și în spate, de asemenea, frumoasele lor urechi mari, care, coroborate cu mustățile și bărbile țepoase, confereau întregului grup o înfățișare ciudată, încît, atunci cînd au zburdat în cadriluri și cotilioane sau cînd au ținut în jos contra-dansul englez sau s-au învîrtit în vîrtejul amețitor al valsului, nimeni nu ar fi putut desena o scenă mai grotescă... ...importarea dansurilor pe care le-am menționat mai avea anumite genuri (de dans, n.n.) din Grecia și altele de origine valahă. Ultimul a fost pur și simplu într-un cerc ce se mișca, fiind dansat de persoane de ambele sexe

Un alt călător englez care menționează la Iași un bal, în ianuarie 1818, a fost William Macmichael. El arată că nu exista un teatru, dar că, săpătmînal, de două trei ori, la „club“ se organizau baluri. A fost la o manifestare teatrală la care participa întreaga protipendadă, manifestare care s-a deschis cu „dans executat în stil“ [1]. F. G. Laurençon remarcă, de asemenea, locul concertelor și al balurilor în viața mondenă românească a epocii [2].

Nicolae Filimon, în romanul *Ciocoii vechi și noi*, furnizează cele mai complete, deși nu și cele mai sigure, referințe asupra muzicii și dansului din vremea domniei lui Ioan Gheorghe Caragea (1812—1818). Desigur, scriitorul nu a putut fi martorul vreunui bal din acel timp deoarece s-a născut în 1819. Dar competența lui N. Filimon nu poate fi pusă sub semnul îndoielii. Afirmațiile sale, care nu pot fi luate drept descrieri exacte asupra fenomenului coregrafic, au valoarea unor reconstituiri efectuate pe baza unor documente de epocă, pe care noi nu le cunoaștem, și, totodată, pe baza cunoașterii moravurilor societății românești care nu s-au schimbat deodată. Fantezia romancierului se întemeiază în mod sigur pe realități coregrafice (dansuri, muzică), a căror nomenclatură nicidecum nu poate fi atribuită puterii de invenție a lui Filimon. Așadar, cum punctează prozatorul român scena petrecerii organizate de Dinu Păturică ?

Cum acțiunea romanului se desfășoară între anii 1815 și 1825, iar capitolul din roman care indică datele noastre se intitulează *Muzica și coregrafia în timpul lui Caragea,* se deduce epoca la care se plasează petrecerea descrisă, anii 1817—1818. Doi lăutari cîntă melodia *Cine la amor nu crede,* acompaniindu-se cu viori. Musafirul întîrziat, Neculăiță, își îndeamnă prietenii la un „danț d-ale tătărești“. Se va dansa hora [3].

Petrecerea a căpătat strălucire din momentul sosirii muzicii nemțești a Niculescului „...care, după ce se puseseră în regulă, începură a suna mai întîi marșul zis al lui Napoleon și alte piese muzicale de recreațiune foarte la modă pe atunci ; apoi începură a cînta menuetul. Cu acesta a început dansul“. Filimon precizează că, potrivit informațiilor sale, în timpul lui Caragea existau două muzici europene în țară, a lui Niculescu la București și a lui Crisoscoleu la Buzău. Aceste „corpuri armonice“ se serveau de nai, care executa „melodia sau terțele sau sextele armonice ale piesei puse în executare“. Instrumentiștii cîntau la vioara primă, vioara secundă, viola, violoncel și contrabas, tobe mari și

---

aflate de o parte și de alta, bătînd ocazional din palme și din cînd în cînd făcînd o piruetă lentă în ritmul muzicii : treptat, mișcarea devenea mai rapidă, întregul grup dansa, sărea, se învîrtea și bătea din palme. Cu aceasta se încheia sărbătoarea națională, și trebuie să mărturisesc că n-am văzut niciodată o colectivitate de oameni atît de avizi de distracții“.

[1] Macmichael, W. Op. cit., p. 117.

[2] Laurençon, F. G. *Nouvelles observations sur la Valachie*, op. cit., p. 86. „Cînd se dădeau, acasă la părinți, mari dineuri, concert, baluri ; cînd la Cantacuzini !...“

[3] Filimon, Nicolae. *Ciocoii vechi și noi*. București, Editura pentru literatură, 1967. Datele „despre muzică și coregrafie“ sînt la p. 156—161.

mici și, auxiliar, la nai. Aflăm că orchestra lui Niculescu formată din 18—20 membri avea un dirijor. „Numai maestrul direjetor era apărat de această datorie (de a cînta la un alt instrument pe lîngă cel principal, n.n.) ; el suna numai violina și indica celorlalți timpul muzicei și diferitele nuanțe de efect". Rezultă că muzica nemțească a Niculescului era, în fapt, o orchestră pămînteană, formată din „lăutari" care își însușiseră tehnica execuției repertoriului european aflat la modă. Calitatea interpretativă nu se remarca. Cu toate acestea, utilitatea orchestrei era incontestabilă. „Sunetul ce producea această adunătură de instrumente nu corespundea în mare parte la tot ce se cere de la o bună orchestră din zilele noastre; cu toate acestea, servea de minune pentru muzica de danț".

Informațiile lui Filimon, așa cum precizam, nu pot fi absolutizate. Astfel, cu greu se poate admite că în acea vreme existau doar două orchestre de tip european în țara noastră. Filimon se referă doar la Țara Românească. Moldova și Transilvania dispuneau cel puțin tot de atîtea formații capabile să cîntă muzică europeană, mondenă.

Relatarea este elocventă, și nu comportă alte comentarii. Merită doar subliniat cum „ciocoii" se străduiesc să se integreze în ambianța epocii, făcînd eforturi să corespundă etichetei coregrafice. În cele din urmă, vor abandona „inovațiile", și vor cere lăutarilor să treacă la repertoriul bătrînesc ; ei vor găsi satisfacție deplină în dansurile neaoșe.

„Ciocoii — scrie Filimon —, luînd pe rînd damele la joc, se deteră cu furie la toate exercițiile coregrafice obicinuite în timpii aceia. Monotonul menuet, danțul clasic al saloanelor europene, săltătoarea cracoviană a leșilor, cotilionul franțuzesc, valțul nemților și ecosezul adus din fundul Britaniei, toate aceste danțuri etnografice deteră prilej pe rînd oaspeților noștri de a-și arăta măiestria ; dar se vede că aceste inovații străine nu erau încă destul de popularizate în țară la noi sau că ciocoii noștri nu le prea știau juca bine, căci ei se obosiră numaidecît și, ca să facă diversie, ziseră lăutarilor să cînte pristoleanca, chindia și jocul numit *Ca la ușa cortului* sau *Zoralia*. Atunci să fi văzut zel și înfocare."

Filimon este mai explicit într-o notă în care arată : „Pe timpul lui Caragea erau la modă multe danțuri străine ; balurile ce se dădeau prin casele boierilor celor mari începeau prin poloneză, după care veneau : tampeta, matradu, manimasca, valț-mazurca, engleza, cracoviana etc." [1].

Deținem și din 1820 o mărturie asupra dansurilor aflate la modă. Ea aparține lui Ignatie Iakovenko, care remarcă „ecossesuri, cadriluri, mazurci și valsuri" [2]. De prin 1822 ne parvine știrea că boierii dădeau baluri. Autorul acestei constatări, F. G. Laurençon, indică, evident, în mod incomplet, doar două dansuri care ar figura în repertoriul cluburilor : cadrilul și valsul [3].

---

[1] Filimon, N. *Ciocoii vechi și noi*, p. 161.

[2] Bezviconi, Gh. G. *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, op. cit., p. 215. Scrisoarea din 9 mai 1820 : „Boierii cu soțiile lor dansau aproape ca în Apus : ecossesuri, cadriluri, mazurci și valsuri...

[3] Laurençon, F. G. *Nouvelles observations sur la Valachie*, op. cit., p. 36—37. „Cîteodată, dar foarte rar, boierii dau baluri particulare... La cluburi nu se cunosc decît ariile cadrilurilor și valsurilor".

La capătul acestor consemnări se pot inventaria dansurile menționate în diferite surse. Numărul dansurilor europene este impresionant : menuetul, poloneza, cotillon-ul, mazurca, valsul, cadrilul, cracovianca, englezul, tampeta, matradu-ul, manimasca, polca, contra-dansul, ländlerul, slovanca. O altă categorie o realizează dansurile românești și cele ale unor țări vecine : hora, dansul, călușarii, chindia, pristoleanca, ca la ușa cortului, ardeleana, zoralia, albaneza, grecul, ceardașul, cazacul. Multe dansuri figurau în albumele cu destinație pedagogică. Dacă mai avem în vedere piesele instrumentale nedansante, precum : valahica, marșul, ecosses-ul, aria, cîntecul, romanța, se obține tabloul, probabil aproape complet, al genurilor muzicale aflate în circulația muzicii de salon.

MANIFESTĂRI CONCERTANTE

Despre o viață de concert în sensul curent al cuvîntului nu se poate vorbi în perioada 1784—1823, deoarece nu existau instituțiile și nici formațiile constante care să o susțină. Cu toate acestea, nu pot fi trecute cu vederea manifestările muzicale cu caracter concertant, care, deși sporadice, improvizate și, adeseori, rudimentare ca realizare, au avut un anume rol în promovarea artei interpretative.

Factorii care au înlesnit pătrunderea formelor de viață și civilizație moderne au fost decisivi și pentru procesul importării manifestărilor concertante. La început, din curiozitate, cochetînd cu moda europeană, iar apoi, cînd s-au descoperit valențele estetice ale producțiilor concertante, dintr-o imperioasă necesitate pentru frumos, au fost invitați muzicieni să susțină programe variate axate pe compoziții de largă audiență.

Manifestările concertante nu debutează în această fază istorică în țara noastră. Anterior, luaseră ființă asociații muzicale precum *„Capela muzicală“* și *„Collegium musicum“*, în principal în Transilvania, dar și la București, la curtea lui Alexandru Ipsilanti. Tradiția acestor muguri plăpînzi ai vieții de concert va fi continuată, iar către anii 1820, extinsă.

Trăsătura enunțată anterior, potrivit căreia în această perioadă se tinde spre realizarea unității vieții muzicale în cele trei mari provincii românești, se aplică și activității de concert, evidențiindu-se către sfîrșitul fazei la care ne referim. Orașele Transilvaniei, care beneficiaseră de o tradiție mai îndelungată de muzică europeană, vădesc o pulsație mai intensă în privința concertelor și a spectacolelor lirice. Totodată, prin intermediul muzicienilor transilvăneni se va face simțită la București viața muzicală profesionistă. Turneele acestora vor susține stagiuni lirice în cadrul cărora se legitimau și formele interpretative instrumentale și vocal-instrumentale. În Transilvania, Țara Românească și Moldova, muzicienii austrieci, cehi, mai puțin francezi și italieni, au contribuit din plin la înfiriparea sau ridicarea nivelului manifestărilor muzicale.

Prezența instrumentiștilor străini în mediul românesc este semnalată de anonimul autor al articolului citat deja publicat în *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1821) : „Străinii cîntă la Iași la baluri și alte pe-

treceri, de alfel după felul de a cînta europenesc. Este aici, desigur, o societate de muzicieni străini care ar putea forma o întreagă orchestră" Aşadar, nu se poate căuta aici caracterul naţional al muzicii moldovene. Altfel spus, aceşti muzicieni nu erau integraţi încă în mediul nostru muzical. Obiectivul introducerii muzicii europene era clar urmărit de oamenii luminaţi, ceea ce în perspectivă reprezenta condiţia elementară a formării interpreţilor români. Numai după crearea platformei muzicii europene, acceptarea ei de către factorii culturali autohtoni deci, după instaurarea climatului favorabil muzicii profesioniste, se putea trece la stadiul următor al iniţierii tinerilor români în acest sector. Ei urmau să-l asimileze, să-i confere o notă distinctă, în deplină concordanţă cu sensibilitatea şi felul de a gîndi al românilor.

În anumite cazuri, contactul românilor cu muzica de tip european a fost incidental. Consecinţele comuniunii au avut însă implicaţii profunde, devenind pîrghii declanşatoare ale înfiripării vieţii de concert. Un asemenea eveniment interpretativ incidental l-a constituit concertul dat în onoarea lui Alexandru Potemkin. Dimineaţa, s-a cîntat la Biserica Golia din Iaşi un *Te-Deum*, iar seara s-a organizat o mare recepţie urmată de bal. Intrarea prinţului în sala cu invitaţi moldoveni şi ruşi, care-l ovaţionau, a fost marcată de un „cor concertant", care a intonat o piesă muzicală vocală italiană, acompaniată de instrumentişti. A răsunat o lucrare de compozitorul italian Giuseppe Sarti pe atunci angajat al curţii de la Petersburg [1]. De regulă, armatele ruse erau însoţite în campaniile lor de instrumentişti. Cît priveşte corul, este de presupus că ofiţerii şi soţiile lor, care-i secondau adeseori, participau în cadrul for-

---

[1] *Courier de Moldavie*, nr. 1, Jassy, 18 febr. 1790. „Îndată ce intră în sală (Potemkin — n.n.), petrecerea începu printr-o amplă muzică vocală italiană acompaniată de cîteva instrumente anumite. Era un cor concertant pe care celebrul Sarti l-a compus aproape imediat şi ale cărui cuvinte imitau pe Metastasio". T. T. Burada, în *Cronica muzicală a oraşului Iaşi...*, op. cit., p. 1064, se referă la un „concert" dat la Iaşi, în 1788, în prezenţa cneazului Potemkin, la care muzicanţii ruşi au interpretat un *Te-Deum* de Sarti. Informaţia, preluată de mai mulţi muzicologi, necesită corecturi. Potemkin vine în Moldova în primăvara anului 1789 (N. Iorga. *Histoire des Roumains*, vol. VIII, Bucarest, 1944, p. 81). Deci anul (de ce nu şi luna, ziua ?) nu poate fi cel indicat de Burada. De asemenea, în concert este puţin probabil să se fi cîntat un *Te-Deum*. Fiind o piesă cu caracter religios, *Te-Deum*-ul îşi avea locul în biserică sau în cadrul unei solemnităţi. Probabil, atunci cînd menţionează concertul, T. T. Burada are în vedere sau manifestările semnalate de *Courier de Moldavie*, care au avut loc în ultima parte a anului 1789 ori în ianuarie 1790, sau o altă manifestare din lungul şir de „concerte", baluri şi petreceri luxoase pe care le patrona A. Potemkim (N. Iorga. *Histoire des Roumains*, op. cit., p. 82). Fabulaţiile pe tema concertului de la Iaşi cunosc amploare în lucrarea *Momente şi figuri din trecutul muzicii româneşti*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 192, de I. Weinberg, atunci cînd se arată că, la 1790, „Muzica moldovenească a prezentat Oratoriul compus şi dirijat de Giuseppe Sarti". Exagerările privesc „muzica moldovenească" şi „oratoriul". Pe atunci nu exista un ansamblu vocal-instrumental moldovenesc capabil să execute un oratoriu. Apoi *Te-Deum*-ul, o piesă scurtă, s-a metamorfozat în oratoriu.

mației. Alternativa potrivit căreia la cartierele marilor comandanți ar fi existat grupuri corale profesioniste pare puțin probabilă. Așadar, la Iași, Potemkin a fost salutat de un cor înfiripat ad-hoc, avînd acompaniamentul instrumental al unor profesioniști care susțineau *„les concerts delicieux“* [1].

Cine a instruit corul ofițerilor și pe instrumentiștii militari (sau europeni) necesari muzicii balurilor? Cînd a compus Sarti piesa care pare să fi fost ocazionată anume de înaintarea în grad a lui Potemkin? Să credem că Sarti a fost la Iași? Aceste întrebări rămîn încă fără răspuns.

În unele orașe, manifestările concertistice se bucurau de sprijinul material oferit de iubitori ai muzicii. Totodată, înființarea la Cluj a Societății muzicale, în 1819, director fiind Anton Poltz, a pus bazele unei mișcări muzicale mai închegate, ale căror rezultate vor fi vizibile mai tîrziu. În cadrul acestei asociații se vor iniția forme de școlarizare pentru tinerii muzicieni.

În altă ordine de idei, dintre personalitățile care s-au remarcat printr-o consecventă înclinație spre muzică, trebuie amintit Samuel Brukenthal, la Sibiu, Iosefina Palm, soția guvernatorului George Banffy, la Cluj, Ralu Caragea, la București, și Constantin Balș, la Iași.

În mod deosebit, se cuvine remarcată personalitatea lui S. Brukenthal, un om cu vederi largi, cultivat, susținător al artelor. Nu se poate preciza cît de bogat a fost orizontul său muzical și dacă el însuși nu învățase să cînte la vreun instrument. Se știe însă că a crescut în anturajul muzicii. Bunicul său, Michael Brekner, cînta bine la orgă [2].

Un amator de muzică reputat a fost și Farkas Wesselényi, jucînd un rol activ în susținerea muzicii clasice la Cluj în primele două decenii ale secolului trecut.

Cu toții au pus la dispoziție săli pentru concerte, uneori partituri și instrumente, au invitat muzicieni în orașele și saloanele lor. Între acești animatori se conturează o anumită deosebire, care privește intensitatea și nivelul manifestărilor. Dacă la Sibiu și Cluj se observă o frecvență stabilită la zile și ore fixe, la București și Iași concertele și recitalurile nu au un caracter periodic, iar protagoniștii sînt aproape întotdeauna diferiți. În Transilvania, concertele se datorau în primul rînd unor muzicanți locali, sau străini, dar stabiliți timp de mai multă vreme în localitatea respectivă, și pe urmă unor turnee. În Țara Românească și Moldova, situația este inversă: de obicei, turneele asigură serile muzicale, și arareori muzicienii locali.

Venirea în țările noastre a muzicienilor străini se datorează contactului intens cu Europa occidentală, și în primul rînd cu Austria. Viena

---

1 Struve, I. Ch. *Voyage en Krimée...* op. cit., p. 13. Același autor arată că la înmormîntarea prințului Potemkin, în ziua de 16 octombrie 1791, muzica tuturor corpurilor de armată (trompetele) a intonat „un marș de circumstanță“ (p. 15).

2 Sigerus Emil, în *Vom alten Hermannstadt*, p. 191, descriind viața muzicală a Sibiului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, arată că proprietarul Hotelului „Împăratul Romanilor“ organiza concerte susținute de o formație al cărei director era Franz Zehntmaler.

muzicală a constituit o nesecată sursă pentru angajarea sau invitarea unor instrumentişti [1]. Totodată, Viena devenise şi un centru orientativ pentru stabilirea profilului repertoriului. Ca naţionalitate, muzicienii de origine germană şi austriacă erau concuraţi de cehi şi slovaci, stabiliţi definitiv sau temporar în număr destul de mare în oraşele noastre. Unii interpreţi poposesc la noi şi datorită poziţiei geografice a Ţărilor Româneşti. Aflaţi în drum înspre sau din Rusia, muzicieni străini, adeseori celebri, se opreau la Iaşi sau Bucureşti pentru cîteva zile, unde susţineau cîte un concert sau recital. Această condiţionare a turneelor va fi şi mai frecventă după anul 1823.

O întrebare legitimă care se ridică priveşte valoarea interpreţilor. Se poate vorbi despre un nivel profesional ridicat ? Logic, răspunsul nu poate fi absolut nici în sens pozitiv şi nici negativ. Ca în orice stadiu al culturii, din orice parte a lumii, se desprinde un nivel variabil, influenţat de numeroşi factori. Mai ales la noi, fluctuaţia valorii interpretative a fost considerabilă. Documente prea concludente nu s-au păstrat, fapt care face imposibilă o lămurire deplină în acest sens. Judecînd după muzicienii despre care se cunosc unele date în acest stadiu al dezvoltării muzicii europene la coordonata celor trei provincii, se poate afirma că nu avem temeiuri să ne aşteptăm la un nivel unitar şi de înaltă profesionalizare. Excepţiile nu reuşesc să infirme regula. Cu toate acestea, în centre cu o veche tradiţie muzicală, la Sibiu, Braşov, unde pulsul vieţii concertante era apropiat de pulsul înregistrat la Viena, executîndu-se lucrări vocal-simfonice ample, de Pergolesi şi J. Haydn, se poate afirma că concesiile artistice nu erau admise. Chiar dacă nu se putea înjgheba o orchestră din instrumentişti cu vechi stagiu, chiar dacă majoritatea erau amatori, probitatea, pasiunea şi elanul au suplinit adeseori alte componente în realizarea unor interpretări conştiincioase, făcute cu dăruire şi dragoste pentru muzică.

Pentru anumite manifestări de muzică europeană, cînd nu se putea apela la instrumentişti iniţiaţi în acest domeniu, se recurgea la lăutari. Renumiţi prin mobilitatea lor, prin facilitatea cu care îşi însuşeau piese din repertoriul confraţilor europeni, lăutarii, necunoscători ai notelor, se bazau pe memorie, deci pe o anumită aproximaţie în redarea muzicii profesioniste. În consecinţă, se întîmpla ca impresia pe care o produceau asupra unor urechi iniţiate să fie catastrofală. Se cunoaşte un asemenea caz. Langeron asistă la o petrecere la care se produc lăutarii. Descrierea sa este plastică : „...zece pisici într-un pod sînt mai plăcute de ascultat decît cei dintîi cîntăreţi din Iaşi [2]. Relatarea sarcastică a lui Langeron nu vizează oare şi categoria de muzicieni străini din Iaşi ?

---

[1] Concludent pentru puternica influenţă exercitată de Viena artistică asupra iubitorilor muzicii din Transilvania sînt numeroasele scrisori existente în care se cer informaţii muzicale şi totodată se descriu manifestări muzicale din metropolă, se fac relatări despre unele premiere de operă, tipărituri etc. A se vedea în acest sens Scrisori între *M. Esterhazy şi J. Banffy din Cluj,* publicate de László Ferenc în studiul *Beethoven — nyomok Kolozsvaron,* Utunk, nr. 51, 1970.

[2] Iorga, Nicolae. *Istoria românilor prin călători,* ed. II, vol. II, p. 30.

Manifestările concertante din acea vreme de la noi au cuprins totalitatea formelor. Ca frecvență erau răspîndite recitalurile solistice și ansamblurile camerale, între care este de remarcat cvartetul. Pentru a avea o imagine asupra tipului de formație camerală specifică muzicii transilvănene, indicăm următoarea componență : vioară, violă, viola d'amore, viola da gamba și flauto traverso [1].

Urmau ansamblurile vocal-instrumentale angrenate uneori în piese de proporții. Concertele simfonice în sensul de azi al cuvîntului erau mai rare, probabil numai la Sibiu, Brașov, deoarece în alte localități nu existau orchestre. Arareori, prin grija vreunui pasionat al muzicii, se adunau instrumentiști pentru un concert, după care formația se destrăma. De cele mai multe ori, orchestrele trupelor lirice îndeplineau funcția colectivului simfonic, prezentînd publicului, din cînd în cînd, sub denumirea de „Academii muzicale", concerte cu soliști vocali și instrumentali, avînd și piese orchestrale de factură restrînsă. În repertoriul lor erau incluse piese simfonice de largă popularitate, datorate unor autori contemporani cu titanii clasicismului vienez.

MUZICIENI — ORIZONTUL REPERTORIULUI

Vieții concertistice a acestei epoci i-a fost caracteristică emanciparea de sub tutela clericală. Aserțiunea necesită o explicație. În trecut, manifestările muzicale profesioniste se aflau în Transilvania sub oblăduirea bisericii, care prin organiștii, cantorii și formațiile sale susținea, cu diferite ocazii, concerte. Această practică nu se va întrerupe, numai că, alături de producțiile muzicale organizate de biserică, se afirmă noi factori animatori ai vieții muzicale. Sprijinitorii acestora se vor recruta din sînul burgheziei, al intelectualilor, fiind susținuți de dregătorii oficiali, de administrația municipiilor, care căutau modalități artistice capabile să sporească faima orașului. În acest fel, se produce un amplu proces de laicizare și de democratizare a activității concertistice, căreia i se creează condiții prin clădirea unor săli corespunzătoare, prin angajarea instrumentiștilor, prin atragerea publicului marilor orașe spre muzică. Evident, greutățile ivite în calea fenomenului concertistic, aflat în plină ascensiune, nu au fost întotdeauna învinse, mentalitatea aristocratică și indiferentismul unei părți a publicului, cărora li se alătură obstacole materiale, au imprimat dezvoltării concertistice un ritm lent.

Prezentînd tabloul genezei vieții mondene de concert, nu se intenționează subaprecierea muncii pline de abnegație și sacrificii a organiștilor și cantorilor pentru care menirea slujirii muzicii a rămas o devoțiune nobilă.

Avîntul muzicii de orgă a fost determinat și de înființarea unei fabrici la Timișoara, apărută ca o necesitate impulsionată de dotarea bisericilor cu instrumente adecvate. Fabrica de orgi timișoreană a luat ființă în 1780 și a aparținut lui Franz Welder [2].

---

[1] Sigerus, Emil. *Vom alten Hermannstadt*, op. cit., p. 188.

[2] Informație comunicată de L. Füredi.

Din șirul lung al personalităților din acest domeniu dăm cîteva nume. La Biserica evanghelică din Sibiu, organiști : Petrus Schimert, care funcționează patruzeci și trei de ani, pînă în 1785, Michael Tischer (1786—1799), Martin Bretz (1799—1819) și Johann Bieltz (1819—1857) ; cantori : Johann Knall își continuă pînă în 1785 activitatea prodigioasă, concretizată în numeroase partituri, începută în 1762 ; între 1785 și 1794, funcționează Johann Hintz, apoi Thomas Nussbaumer (1794—1803) și Andreas Hienz (1803—1827) [1]. La Prejmer, în 1795 funcționa organistul Johann Kirschner. La Brașov, Martin Schneider a funcționat în calitate de cantor. La Cincșor, activa organistul Johannes Hegbert.

Săptămînal, acești muzicieni erau datori să prezinte, împreună cu formațiile lor, adevărate concerte cu lucrări vocal-instrumentale din repertoriul liturgic, din repertoriul clasic și compoziții originale. Biserica nu mai deține monopolul interpretărilor compozițiilor vocal-instrumentale. Trupele lirice, formațiile muzicale ale altor biserici și ale gimnaziului vor aborda, de asemenea, piese ample pentru voci și ansambluri instrumentale. Se practica și obiceiul fuzionării tuturor forțelor interpretative existente într-un oraș pentru susținerea unei partituri complexe. În acest sens a acționat cantorul Emeric Cserey de la Biserica romano-catolică din Sibiu (1784—1810), prezentînd diverse misse, *Te Deum* de Mozart, lucrări de J. Haydn [2]. Corul Gimnaziului din Sibiu, acompaniat de instrumentiști, și-a înscris performanțele interpretative prin abordarea unor lucrări de prestigiu, ca : *Der Tod Jesu* de Karl Heinrich Grauns (compozitor vienez), *Stabat Mater* de Pergolesi, pentru sopran, alt, cor, cvartet de coarde și orgă. Dintre interpreți s-au remarcat D-na Baussnern și D-ra Rosenfeld. Formația Gimnaziului a înregistrat ascensiune odată cu numirea în postul de rector (în 1799) a lui Martin Artz (1768—1849), „muzician practician" și dirijor, impunîndu-se îndeosebi după 1802. Interpreții sibieni, într-un ansamblu de peste 90 de persoane, sub bagheta lui Artz, au prezentat public în 1802 oratoriul *Creațiunea* de Haydn [3]. Muzica lui Haydn se bucura de înaltă apreciere în rîndul amatorilor sibieni, fapt dovedit și de interpretarea integrală a oratoriului *Anotimpurile* în mai 1805 [4]. Dacă avem în vedere că la Viena premiera absolută a *Anotimpurilor* avusese loc în 1801, vom realiza performanța iubitorilor de muzică sibieni. Mai mult, intraseră în posesia partiturii încă din 1802, cînd se susține că se și studiaseră partidele vocilor și instrumentelor [5].

Un moment memorabil a avut loc la Brașov în 1814, cînd corul diletanților locali și al trupei de operă conduse de I. Gerger au dat viață partiturii *Recviemului* de W. A. Mozart [6]. Nu sîntem în posesia datelor care să permită comentarii asupra acestui eveniment. Este însă de pre-

---

[1] Conform tablei omagiale din Biserica evanghelică — Sibiu.

[2] Brandsch, G. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrschrift.* Sibiu, 1941, vol. 64, caiet 2, p. 145.

[3] Idem, p. 146—147.

[4] Idem, p. 148.

[5] Idem, ibidem.

[6] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* op. cit., p. 62.

supus că reunirea forțelor interpretative aflate la Brașov ar fi putut prezenta integral publicului *Recviemul* de Mozart — lucrare cu numeroase dificultăți tehnice, de o puternică forță expresivă.

Cadrul muzicii de cameră îl constituiau seratele din reședințele unor guvernatori, iar apoi, din case particulare, unde se susțineau recitaluri sau se înjghebau ansambluri. Muzicienii austrieci și boemieni, îndeplinind funcția de profesori de muzică, cultivau muzica de cameră, fiind promotorii manifestărilor muzicale în general și ai celei de cameră în special. La Sibiu, Samuel Brukenthal, de două ori săptămînal, organiza concerte, susținute de ansambluri restrînse. Prin cultura și gustul artistic ales, Brukenthal a influențat viața muzicală a Sibiului și chiar a Transilvaniei. Din păcate, nu se poate reconstitui itinerarul muzicii camerale din saloanele lui Brukenthal și, în genere, din saloanele particulare, doarece, desfășurîndu-se într-un cadru restrîns, nu se obișnuia să se popularizeze prin afișe, programe de sală. Astfel, nu s-au transmis documente concrete, edificatoare, asupra manifestărilor. Se cunosc doar cîteva date din care se pot extrage unele concluzii.

S. Brukenthal a fost bun prieten cu vienezul Karl Adolf Braun, consilier imperial, mare admirator al lui Mozart. În casa acestuia de la Viena, ca și în a lui von Swieten, un amic al lui Beethoven, S. Brukenthal a putut cunoaște noile tendințe componistice. Timp de nouă ani (1774—1783) S. Brukenthal a purtat o bogată corespondență cu Braun, care-l informa asupra evenimentelor muzicale, concerte și spectacole de operă. În acest fel, exercita o anumită influență asupra gustului său muzical.

Brukenthal a achiziționat numeroase instrumente muzicale de valoare, pe care, este de presupus, le punea la dispoziția muzicienilor săi. Registrul de cheltuieli al casei sale adeseori arată plăți pentru procurarea de coarde în cantități mari, ceea ce demonstrează uzura la care erau supuse. De asemenea, sînt mărturii că s-au achitat sume turnerilor orașului [1]. Deși nu și-a permis să invite la Sibiu muzicieni celebri pentru un timp mai îndelungat, totuși Brukenthal a avut nevoie de muzicieni serioși, demni de numele său. Se știe, bunăoară, că la un concert organizat de S. Brukenthal în cinstea Principesei Cantacuzino și-au dat concursul tineri violoniști de la Viena [2].

Dintre puținele nume care au parvenit, se pare că cel al cornistului Klemens Finger a fost printre cele mai apreciate. S-a remarcat ca un mare virtuoz și un bun concertist. A trăit și la Brașov unde i s-a oferit postul de director al școlii normale (catolice). Repertoriul cultivat de muzicienii lui Brukenthal pare să se axeze pe ceea ce era mai nou și căutat la Viena.

În absența afișelor sau a altor documente, o lumină în privința repertoriului o aduce colecția de partituri a muzeului Brukenthal de la

---

[1] Toate aceste date se află consemnate pe larg în studiul lui Richard Weisskircher — *Samuel Brukenthal als Musikfreund.* În : *Siebenbürgische Vierteljahrschrift,* Sibiu, 1935.

[2] Sigerus, Emil. Op. cit., p. 190.

Sibiu [1]. Recurgînd numai la manuscrise care poartă indicația anilor la care ne referim, vom avea o anumită viziune asupra autorilor preferați. Manuscrisele muzicale, știme vocale și instrumentale, sînt copii realizate întotdeauna cu scopul interpretării. Desigur, prezența manuscrisului nu înseamnă automat că s-au și executat. Totuși ar fi greu de presupus că s-a investit muncă de transcriere în sine. Cea mai mare parte a lucrărilor sînt vocal-instrumentale și corale. Partiturile de cameră și orchestrale sînt mai restrînse ca număr. Să nu se fi cîntat multă muzică de cameră ? Să se fi pierdut din partituri ? Dintre autorii și lucrările vocal-instrumentale enumerăm : J. S. Bach — *Arie în fa major* (1795), M. Mislivecec — *Arie* (1796), *24 Cîntece* pentru 1—4 voci și 2 viori (1798), *De tempore* (1807), *Cor în si bemol major* (1808), J. K. Ambrasch — *Două cîntece* (1808), Michael Beer — *Arie în re major* (1800), *Dictum* pentru cinci voci și orgă (1808), *Missa latină* în *do* major (1818), V. Bellini — Cor din opera *Norma* (1820), J. A. Benda — *Duet* în *mi bemol* major (1809), Franz Brixi — *Cor de Anul Nou* (1805), Philipp Caudella — *Motete*, K. D. Dittersdorf — *Coruri* (1801), J. F. Doles — *Cantată* (1792), J. Gerger — *În societate veselă,* pentru canto solo, 2 viori și violoncel (1808), K. H. Grauns — *Oratoriu* (1800), J. Haydn — *Liturghii,* A. Hiller — *Motet* la 4 voci și orgă (1817), A. Hubacek — *Servicii muzicale* (1810), Imler — *Cantată* (1789), J. Knall — o mulțime de titluri vocal-instrumentale cu text religios, J. L. Krebs — *Dictum* (1813), Giovanni Neubauer — *Arii* (1800—1810), A. Salieri — *Arie* (1807), J. G. Schicht — corul *Gloria poeziei* (1810), P. Winter — *Arii* (1811).

Muzica executată la orgă se poate cunoaște răsfoind culegerile de piese pentru orgă întocmite în acea vreme. Dintre cele cîteva colecții care ni s-au transmis, remarcăm *Cartea pentru orgă* de la Cincșor (1788) și *Corale pentru orgă* (1796), întocmită de Johann Christoph Oley. Aceasta din urmă este extrem de interesantă, deoarece conține, pe lîngă corale, pentru redarea cărora se apelează și la alte instrumente, diferite preludii, fantezii și fugi. Această colecție indică faptul că muzica lui G. F. Händel se cînta în Transilvania, fiind inserate în colecție *„12 Volutaires and Fugas for the Organ of Hapsichord"*, copiate după ediția engleză a editării operei lui Händel, vol. IV [2].

Din seria tipăriturilor aceleiași perioade, menționăm : Mozart — Cantate și Cîntece pentru voce cu acompaniament de pian.

Muzica instrumentală și orchestrală se reprezintă prin manuscrisele : Leonard de Call — *Serenadă pentru flaut și chitară* (1818), Philipp Caudella — *Variațiuni pentru pian* (1822), Iosif Jelinek — *Variațiuni pentru pian* (1821), Jirovec — *Simfonia în mi bemol major* (1808), J. Haydn — *Simfonia în sol major* (1786), W. Pichel — 3 Simfonii [3]. Partituri tipărite : J. Haydn — *6 Sonate pentru clavecin sau pian,* J. S. Bach —

---

[1] Păstrate la Arhivele Statului — Sibiu.

[2] Arhivele Statului — Sibiu, cota JJ nr. 548.

[3] Desigur, prin această prezentare nu se poate pretinde relevarea exactă a repertoriului. În plus, catalogul notelor din biblioteca Brukenthal conține numeroase titluri cărora nu li se specifică anul, pe care nu le-am luat în considerare.

Coraluri la 4 voci, Mozart — *Sonate pentru pian*, L. Beethoven — *Variațiuni pentru pian, Sonata pentru corn și pian, Concertele pentru pian și orchestră nr. 1, 2 și 3*, L. Kozebuch — *9 Sonate pentru pian* (1822).

Așadar, numeroase nume, printre care compozitori clasici vienezi, dar și numeroși autori necunoscuți. Lista acestora este considerabil mai mare decît a fost prezentată. Mulți compozitori a căror compoziții au fost copiate erau încă în viață, ceea ce pledează pentru ideea că la Sibiu se cînta muzică scrisă de compozitorii contemporani. Iată cîteva exemple de autori azi aproape necunoscuți : J. K. Ambrasch (1754—1832), J. A. Benda, Franz X, Brixi, J. Druzecky, Franz Duschek, J. Jelinek (1758—1825), A. Hoffmeister, G. P. Weimar (1734—1800).

În saloanele lui S. Brukenthal s-au executat concerte instrumentale de J. Haydn, Gluck, Mozart (pentru 4 corni), de tînărul Beethoven și Tartini (pentru violoncel, în *re* major). Acompaniamentul concertelor nu era susținut de orchestră, ci de pian sau cvartet de coarde.

În noianul de nume aproape uitate, nume revenind cu insistență în catalogul manuscriselor, marii compozitori vienezi, de care se leagă afirmarea clasicismului muzical, aproape că se pierd. Să nu ne surprindă faptul, echivalent cu ignorarea ? Totuși, să nu pierdem din vedere că în orice perioadă contemporanii cu greu și-au dat seama, la scară generală, de adevăratele individualități creatoare.

Cu toate acestea nu se poate afirma că pe atunci creația lui Haydn, Mozart, Beethoven era necunoscută. Muzicienii și iubitorii de muzică erau la curent cu noutățile care apăreau. Este adevărat că lucrările acestora, îndeosebi creația lui Beethoven, pătrund anevoios din cauza complexității lor. La Cluj s-a înregistrat o atitudine simptomatică în această privință. Din *Memoriile* lui Gheorghe Ruzitska se poate deduce interesul pentru muzica lui Beethoven, care era susținută sau renegată de partizanii sau detractorii ei. Astfel, se arată că în cadrul unor serate muzicale din casa baronului Wesselényi, prin 1814, se purtau aprigi discuții în jurul muzicii lui Beethoven. Se ajunse la conturarea a două partide opuse. Beethovenienii erau Anton Poltz (el însuși pînă prin 1810 nu îl agrease, dar apoi a început să-l prețuiască) și Wesselényi, iar antibeethovenieni, susținînd creația lui Clementi și Cramer, erau, paradoxal, cei mai reputați muzicieni : Filip Caudella și Gh. Ruzitska. Pasiunile erau atît de încinse, încît într-o seară, după un înverșunat schimb de replici, antibeethovenienii au incinerat *Sonata în do major op. 53* pentru pian [1]. Ar putea să surprindă că muzicieni serioși ca F. Caudella au putut fi atît de conservatori în opțiunea pentru nou.

La Sibiu erau mai căutate lucrările vocal-instrumentale cu text servind necesități religioase. Clasicii vienezi, care au compus și partituri cu conținut religios, și-au manifestat cu adevărat talentul în compoziții simfonice și de cameră ; or aceste sectoare, cu tot sprijinul lui Brukenthal, erau în inferioritate. Parcurgînd lista partiturilor camerale, se observă un oarecare interes pentru lucrările destinate pianului, mai ales către anii 1920. De asemenea s-a întîlnit și o piesă pentru flaut și chitară.

---

[1] Ruzitska, Gh. *Memoriile lui... din anul 1856*, op. cit., p. 20 ; Laszló, F. *Beethoven-nyomok Kolozsvaron*. În : *Utunk*, Cluj, nr. 51, 1970.

Şi cvartetul a fost cultivat în Transilvania de către instrumentişti amatori, care în timpul lor liber se întruneau în casa unuia dintre ei şi cîntau. Atunci cînd se realiza sudura ansamblului, cînd considerau că au atins un anumit nivel artistic, se produceau în cercul cunoscuţilor. Cunoaştem componenţa unui asemenea cvartet de coarde de la Sibiu, despre care se spune că aborda piese dificile cu o expresie care satisfăcea cele mai exigente pretenţii : Roth, Stock, Ruth şi Josiph Neuhauser [1].

Un muzician multilateral, care a depus eforturi constante pentru ridicarea muzicii transilvănene, a fost Anton Hubacek (Hubatschek). Stabilit la Sibiu, ocupînd o înaltă funcţie în aparatul fiscal al municipiului, Hubacek, compozitor apreciat, a căutat să alcătuiască o formaţie instrumentală. Către sfîrşitul primei decade a secolului al XIX-lea, A. Hubacek a constituit cu un grup de opt tineri muzicieni un ansamblu calificat drept unul dintre cele mai bune din Transilvania [2]. Nu ne-a parvenit ce anume a cîntat, dar existenţa formaţiei instrumentale condusă de Hubacek, în mod incontestabil, a fost de natură să impulsioneze viaţa muzicală.

În saloanele ieşene, prin anul 1812, concertau la pian Smaranda Şaptesate şi Eufrosina Lăţescu. Prin 1820, cînta la harpă Săftica Palade. După anul 1818, la serate îşi dădea concursul Elena Tayber-Asachi, cîntăreaţă. La chitară cînta Teodor Burada [3].

Încă din primii ani ai secolului al XIX-lea, Clujul începe să deţină un rol tot mai marcant în viaţa muzicală, ca urmare a stabilirii reşedinţei guvernatoriale a Transilvaniei. Nobilii acestui oraş, după exemplul lui S. Brukenthal şi al altor nobili din capitala Austriei, se preocupau de muzică. Aceasta mai ales că soţia guvernatorului, Josefina Palm, originară din Viena, era o mare amatoare de muzică, fostă elevă, ca pianistă, a lui W. A. Mozart. Este neîndoios că în anturajul ei se discuta despre muzică, despre noutăţile din acest domeniu intervenite la Viena, şi, totodată, se căuta imitarea somptuosului centru muzical. Efectul unei asemenea mentalităţi şi al climatului propice muzicii nu a întîrziat să se arate. La Cluj sînt invitaţi muzicieni străini, care îşi aduc preţioasa contribuţie la înfiriparea unei vieţi concertistice. Excelează în preocupările lor manifestările camerale şi lirico-teatrale. Dintre personalităţile muzicale ale Clujului, se cuvin reţinute : pianistul Anton Poltz, compozitorul şi pianistul Filipp Caudella, profesorul de vioară Joseph Dominic Grosspetter, compozitorii Gheorghe Ruzitska şi Neigreiss, dirijorii Stock, Ioan Seltzer, Baltazar Giugelli, şeful muzicii militare Wendt, violoncelistul, violistul şi compozitorul F. Pöschl, compozitorul şi pia-

---

[1] Brandsch, G. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800*, op. cit., p. 150.

[2] Idem, ibidem, p. 149.

[3] Burada, T. T. *Cronica muzicală a oraşului Iaşi*, op. cit., p. 1063. Referindu-se la Elena Asachi, se arată : „Dădea serate muzicale, cînta melodii franceze şi italiene, înlocuind prin ele cîntecele nazale ale muzicii orientale, care pe atunci erau foarte stimate de aristocraţia noastră".

nistul Josef Heinisch. Majoritatea acestor muzicieni sosiseră la Cluj în calitate de profesori de muzică în casele unor oameni înstăriți [1]. Ei călătoreau la Viena, și astfel erau la curent cu noutățile din viața muzicală. În atribuțiile lor, în afara muncii pedagogice, intra asigurarea unor producții muzicale, ceea ce a favorizat colaborarea între profesori, înjghebarea unor ansambluri camerale.

Din păcate, finalitatea pedagogiei muzicale din casele particulare era de cele mai multe ori compromisă, deoarece nobilii nu intenționau să-și lase copiii să profeseze. Muzica nu era o specialitate demnă de un nobil, ci doar o distracție, o modalitate educativă. Singurul avantaj real din acest considerabil efort l-a constituit susținerea artei sunetelor și interesul pentru manifestările sale.

TURNEELE LUI ROMBERG

Din penuria datelor despre producțiile camerale se desprinde un eveniment pe care George Breazul l-a calificat „cel dintîi concert public" [2]. O asemenea afirmație este riscant să mai fie susținută, deoarece numeroase elemente o contrazic, sau o pun sub semnul relativității. În fond, capela lui A. Ipsilanti nu a susținut anterior concerte în Principatele Române? Apoi, în Transilvania concertele sînt frecvente în a doua parte a veacului trecut. În sfîrșit, relativitatea tezei o produce natura informației care a semnalat evenimentul — amintirea lui Gheorghe Asachi prilejuită de turneul violoncelistului Kossovski. Dacă n-ar fi intervenit acest turneu cînd Asachi se afla la o vîrstă înaintată, concertul celuilalt violoncelist, din perioada copilăriei sale, s-ar fi pierdut poate în negura istoriei. În plus, Asachi evocă turneul pentru că a oferit prilejul compunerii unor variațiuni pe teme populare moldovenești. [3]

Muzicianul la care s-a referit Gh. Asachi în 1849 a fost celebrul virtuoz al violoncelului, compozitorul german Bernard Romberg (1770? —1841). Iată relatarea sa: „Sunt mai mult de 40 ani de cînd faimosul Romberg au încîntat locuitorii din Iași, sunînd variațiile pe aria moldovană: Mititica ce se prețuiește între ale sale cele mai bune compuneri" [4]. Conform acestei relatări, se deduce că turneul a avut loc anterior anului 1809. Biografia lui Romberg indică un lung șir de turnee. În 1806 a vizitat Praga, Ungaria, iar apoi Rusia, unde se menționează că a fost

---

1 *Istoria muzicii transilvănene.* In: *Allgemeine Musikalische Zeitung,* 1814, 16 nov., p. 771.

2 Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* op. cit., p. 44.

3 Idem, ibidem.

4 Asachi, Gheorghe. *Dare de seamă despre concertul violoncelistului Kossovski.* In: *Albina Românească,* Iași, A. XXI, nr. 89 (10 noiembrie 1849), p. 377. Știrea lui Asachi despre Romberg a fost reluată de Teodor T. Burada în studiul *Bernard Romberg,* publicat în *Almanahu musicalu,* Anul I, Iassi, Goldner, 1875, p. 57, iar apoi în *Lyra Română,* A. I, nr. 29, 22 iulie 1880, p. 285.

în 1807. În acest cadru, pare posibilă situarea turneului în perioada călătoriei din Ungaria spre Rusia, deci sfîrșitul anului 1806 sau începutul lui 1807 [1].

Drumul său din Ungaria în Moldova pare să fi trecut prin Transilvania. Curios este faptul că nu se menționează nici un concert al său în orașele Transilvaniei, care își însușiseră această formă a vieții muzicale.

Întrebarea ce și unde a cîntat Romberg rămîne învăluită în mister. Singura indicație provenind de la Gh. Asachi se referă la interpretarea *Variațiunilor pe tema populară Mititica*. Dar pentru ca autorul acestei lucrări să compună pe o temă românească se poate presupune că a venit în contact cu lăutari, cu mediul care l-a contaminat. Probabil, Romberg s-a oprit la Iași pentru un timp, pe care nu-l putem determina, și, pentru a cîștiga și mai mult auditorul moldovenesc, i-a venit în întîmpinare prin adaptarea unei părți a programului său la gustul localnicilor; astfel s-a ajuns la o compoziție originală, în care tehnica instrumentală de tip clasic a fuzionat cu o melodie populară.

Un alt turneu al lui Romberg, de data aceasta la București, are loc la începutul anului 1812. Știrea o dă *Telegraful grecesc* din 20 martie 1812 [2], care apărea la Viena, pe baza unei corespondențe trimise din București la 26 februarie a aceluiași an. Se arată că „renumitul virtuoz (cîntăreț) Rombergos a fost în București (venind de la Petersburg), unde a susținut în mai multe simfonii (concerte) la care și-au dat concursul instrumente muzicale“ [3]. Care au fost acestea și, mai ales, cine cîntau la ele — nu se cunoaște. Interesant este faptul că la București se acreditase forma artistică de concert (simfonii), la care au asistat, pe lîngă publicul autohton, demnitari străini. De asemenea, este de reținut că unul dintre cei mai reputați instrumentiști ai epocii, care rivaliza cu Duport și Lemore [4], avînd un palmares concertistic aproape fără precedent, profesor la Conservatorul din Paris, solist al unor mari demnitari europeni, a inclus în itinerarul său și orașe românești. Este și acesta, în felul său, un semn al recunoașterii că provinciile românești fuseseră trecute în harta muzicală a Europei.

---

[1] Breazul, G. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre.* În: *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. II, op. cit., p. 137—138.

[2] Datele în legătură cu acest turneu sînt luate după G. Breazul. *Contribuții la cunoașterea trecutului nostru muzical*, op. cit., p. 146—152.

[3] Turneul lui Romberg a fost menționat și de către Demonstene Russo în *Studii istorice greco-române*. Opere postume publicate sub îngrijirea lui C. C. Giurescu de Adriana Camarino, Tom. II, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 395: „Celebrul cîntăreț Robert dă în București concerte la care asistă și plenipotențiarii otomani“.

G. Breazul, în studiul amintit, demonstrează eroarea strecurată în transcrierea numelui Romberg — Robert (p. 146—147).

[4] Burada, T. T. *Bernard Romberg*. În: *Lyra Română*, op. cit., p. 228.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΤΗΛΕΓΡΑΦΟΣ

ἢ

περιοδικὴ ἐφημερὶς πολιτική, φιλολογικὴ τε καὶ ἐμπορική.

Παρασκευῇ, τῇ — 23. — 20. Μαρτίου 1812.

ἀδείᾳ καὶ προνομίῳ καισαροβασιλικῷ.

ΠΟΛΙΤΙΚΑΙ ΕΙΔΗΣΕΙΣ.

ΒΛΑΧΙΑ.

Βουκουρέστιον, τῇ 26. Φεβρ. Περὶ τῆς εἰρήνης οὐδὲ γρῦ πλέον ἀκούεται, ἀλλ' οὔτε συνδιαλέγονται οἱ πληρεξούσιοι ἑκατέρων τῶν δυνάμεων, ἀφ' οὗ καὶ ἤρχισε πάλιν ὁ πόλεμος. Ὁ πρὸ πολλοῦ ἐκ Πετρουπόλεως προσδοκώμενος ταχυδρόμος δὲν ἔφθασεν ἀκόμη, οὔτε δὲ οἱ Ὀθωμανικοὶ πληρεξούσιοι ἔλαβον εἴδησιν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

Ὁ περίφημος μουσικὸς Ῥόμβεργος, ὅστις ἦλθεν ἐδῶ ἐκ Πετρουπόλεως, δίδει συχνάκις συμφωνίας μουσικῶν ὀργάνων, ὅπου παρευρίσκονται καὶ οἱ τῶν Ὀθωμανῶν πληρεξούσιοι καὶ ὁ Τζιαπάν-Ογλου-Ζαδὲς, ὅστις ἀκόμη διατρίβει ἐδῶ.

[illegible] οἱ στρατηγοί, οἱ ὁποῖοι συνεστράτευσαν κατὰ τὴν τελευταίαν ἐκστρατείαν εἰς τὴν δεξιὰν ὄχθην τοῦ Δανούβιος, ἔφθασαν ἤδη ἐδῶ, πλὴν τοῦ στρατηγοῦ Μαρκόφ, ὅστις καθηται μετὰ [illegible] ἐν τῇ μικρᾷ Βλαχίᾳ.

ΜΕΓΑΛΗ ΒΡΕΤΤΑΝΙΑ

γιὸς ἀναδέχεται τὴν ὑπέρογον δύναμιν τῆς βασιλείας. Τῇ 14. τοῦ Φεβρ. ἔγραψεν ἡ βασιλικὴ ὑψηλότης του πρὸς τὸν δοῦκα Ὑόρκον, παριστῶν αὐτῷ τὴν ἔφεσιν ἣν ἔχει διὰ νὰ σχηματίσῃ μίαν διοίκησιν, ἱκανὴν τοῦ να ἑνωθῇ ὅλας τὰς φατρίας τῆς μοναρχίας εἰς ἕν, ἅμα δὲ καὶ φανερῶν αὐτῷ τὴν εὐχαρίστησίν του διὰ τὸ παρὸν μινιστέριον. Ἐν ἐκείνῳ τῷ γράμματι, ὅσον ἐδυνήθημεν νὰ μάθωμεν ἐκ τῶν περιεχομένων, ὁ πρίγγιψ πρῶτον μὲν ἀναφέρει τὸ ἐν ἀρχῇ τῆς διοικήσεώς του πρὸς τὸν Περσιβὰλ γράμμα του, ἔπειτα δὲ ὑπερεπαινεῖ τοὺς νῦν Μινίστρους, τοὺς ὁποίους εὔχεται νὰ ἑνωθῇ μὲ τοὺς πάλαι φίλους τῆς νεαρᾶς ἡλικίας του καὶ μὲ ἐκείνους, μὲ τοὺς ὁποίους ὡμιλήθη κατὰ τὰς πρώτας αὐτοῦ πολιτικὰς σχέσεις, προσεπιλέγων, ὅτι ἡ μόνη του εὐχὴ ἀποβλέπει εἰς αὔξησιν τοῦ κοινοῦ καλοῦ, καὶ ὄχι εἰς εὐχαρίστησιν ἰδιαιτέραν [illegible] καὶ περιπάθειαν προλήψεων, καὶ ὅτι δὲν ἠθέλησε μέχρι τοῦδε νὰ φανερώσῃ τὰ φρονήματά του, διὰ νὰ μὴ νομισθῇ ὅτι ζητεῖ νὰ ἔχῃ δύναμιν καὶ [illegible] εἰς τῶν [illegible] τὰς σκέψεις περὶ τῶν πραγμάτων τῆς Ἰρλανδίας, καὶ ἰδιαιτέρως τῶν [illegible]

Ziarul grec din care rezultă turneul lui Romberg la București în 1812

Cu ocazia vizitei la București, Romberg a luat cunoștință de melodiile populare valahe. Ca și în turneul precedent, de la Iași, se pare că Romberg a inclus în programele concertelor variațiuni pe arii folclorice, întrunite în partitura : *Capriciul pentru violoncel pe arii moldovenești și valahe, cu două viori, alto și bas sau piano.* Dacă respectăm indicația autorului, înseamnă că ar fi fost posibil ca la București *Capriciul* să-l fi prezentat în compania unor instrumentiști, violonist, violist și contrabasist. Coroborînd această prezumție cu faptul că Ion Vodă Caragea, în ianuarie 1813, desființează formația europeană (nemțească), rezultă că această colaborare a fost întru totul posibilă. În acest caz, Ioan Mangli,

Carabichi şi Franz Truseschi (sau alţii) ar fi putut să-şi fi dat concursul în concertul lui Romberg.

Capriciul pentru violoncel nu este datat, ceea ce impune o anumită rezervă în privinţa anului în care a fost creat. Cel mai probabil ar fi anul 1812, deoarece alătură melodii populare din Moldova şi Ţara Românească. Dacă ar fi să-l situăm în epoca primului turneu, anii 1806—1807, atunci se naşte întrebarea : de unde a cunoscut melodiile valahe ? Răspunsul ar prevedea fie că le-a auzit la Iaşi, fie că, încă din 1806—1807 a vizitat Ţara Românească. Dacă, într-adevăr, Romberg a compus *Capriciul* în anul turneului de la Bucureşti, înseamnă că celebrul violoncelist, care se ocupa intens cu culegerea şi valorificarea muzicii diferitelor popoare, nu a uitat experienţa din *Variaţiuni pe tema „Mititica"*, şi a reluat-o în *Capriciu,* sesizînd (deci cunoscînd) unitatea structurii muzicii românilor din cele două provincii, pe atunci despărţite administrativ [1]. Ne mai rămîne să ne întrebăm dacă Romberg nu a notat şi alte melodii româneşti în afara celor incluse în *Capriciu,* ştiind că în Rusia, unde a petrecut mai mult timp, a alcătuit în 1812 patru caiete de melodii ruse pentru violoncel şi orchestră.

Importanţa turneelor lui Romberg în Ţările Româneşti a fost deosebită, marcînd interesul compozitorilor pentru muzica românească, integrarea oraşelor româneşti în circuitul vieţii muzicale europene şi afirmarea unei modalităţi superioare de producţie artistică. Pentru aceste considerente, numele lui Bernard Romberg nu poate fi şters din memoria istoriei. Pe de altă parte, concertele lui Romberg, relevate prin concursul unor factori incidentali, demonstrează că în acea vreme au putut avea loc şi alte turnee şi manifestări, care, deocamdată, se află în partea neluminată a cîmpului vizual. Se vor lăsa oare descoperite de către cercetători ?

ACADEMIILE MUZICALE

Paginile anterioare conţin date şi mărturii asupra unor manifestări concertante a căror natură nu poate fi determinată datorită imprecizieі relatărilor care le-au transmis. S-au făcut referiri şi asupra unor concerte vocal-instrumentale şi camerale. În cele ce urmează, vom observa fenomenul concertistic simfonic, avînd profilul identic sau, mai corect, apropiat accepţiei pe care o are astăzi.

După cum s-a arătat în primul volum al *Hronicului muzicii româneşti,* concertele simfonice care au apărut la noi după 1750 erau susţinute de asociaţiile *„Collegium musicun"* şi *„Capella"*. După 1784, aceste tipuri de formaţii muzicale sînt în declin sau îşi încetează activitatea. La Braşov, în 1785, *Collegium musicum* se desfiinţează. *Capella,* în sensul de formaţie orchestrală, nu se cunoaşte ; excepţie, acea *Turnerkapelle* a lui S. Brukenthal din 1789. Această formaţie de turneri (?) nu poate fi asimilată unei adevărate orchestre şi, în plus, nu se ştie cît

---

[1] G. Breazul, în *Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre,* p. 139, face o netă distincţie între o singură arie din *Variaţiuni* şi mai multe arii din *Capriciu,* considerînd, implicit, că sînt în cauză două lucrări diferite.

timp a dăinuit. Într-adevăr, era greu de subvenționat un mănunchi de instrumentiști care să alcătuiască o orchestră. Obiectivul se pare că era peste puterile lui S. Brukenthal, care a dovedit că iubea muzica, dar posibilitățile materiale îl obligau să-și restrîngă pretențiile la ansambluri mai restrînse. Nici municipalitățile nu au resurse financiare pentru a satisface necesitățile susținerii unei vieți muzicale în care orchestra simfonică își revendica un loc. În această situație, trupele ambulante de operă, care își croiesc un drum ascendent, devenind o realitate constantă a patrimoniului cultural autohton, preiau, după 1800, funcția organizării concertelor simfonice. Evident, manifestările concertante vor fi sporadice și adevărate cenușărese ale trupelor lirice. Dar indiferent de ponderea ce le era afectată, un lucru apare neîndoios : concertele orchestrelor trupelor ambulante de operă, începînd cu anul 1805, se impuneau ca o prezență permanentă a vieții muzicale. Apariția afișului ca modalitate specifică a epocii moderne prin care se făceau publice manifestările artistice ne permit să reconstituim drumul străbătut de către concertele simfonice. Evident, reconstituirea se face nu pe ceea ce a fost într-adevăr, ci pe baza evenimentelor muzicale despre care vorbesc afișele care au supraviețuit. În acest context, n-ar fi exclus ca, în fapt, concerte ale trupelor lirice să fi existat și anterior anului 1803, precum nu sînt excluse surprize viitoarelor investigații : descoperirea unor forme concertistice care nu s-au desfășurat pe bază de afișe. Cum nu cunoșteam alte manifestări simfonice decît cele înfățișate pînă acum, se justifică plasarea începuturilor vieții concertistice autohtone în 1803, avînd un început strălucitor, dar meteoric, în activitatea *Capelei* orădene și a *Collegium*-ului *musicum* brașovean în al treilea pătrar al secolului al XVIII-lea. De precizat că, stabilind istoric momentul de început al concertelor simfonice publice, avem în vedere manifestările laice. În acest fel, nu omitem tradiția îndelungată a concertelor găzduite de catedrale și biserici, conduse de eminenți muzicieni, în care se realizau adevărate performanțe interpretative, ca, spre exemplu, execuția amintită a oratoriilor *Creațiunea* și *Anotimpurile* de J. Haydn, la Sibiu.

Concertele simfonice la care publicul orășenesc avea acces, pe baza biletului de intrare, susținute de instrumentiștii orchestrei trupelor de operă, purtau denumirile : *academie muzicală* sau *academie vocal-instrumentală*. Scopul urmărit prin manifestările academiei muzicale este definit într-un afiș clujean din 8 martie 1805, o adevărată pledoarie pentru cîștigarea de aderenți. Iată argumentul : „Onoratul public știe că una dintre multiplele științe folositoare și meșteșuguri frumoase este știința muzicii, orînduită după îndelungi experiențe și fixată pe desăvîrșite reguli — care este înfloritoare la toate neamurile evropenești mai strălucite, în așa măsură încît meritele ei nu se mai privesc numai întru sunetele potrivite mișcării picioarelor, adică întru așa-zisele osebite cîntece de danț, ci întru mult mai departemergătoarele sale talente, cunoscută fiind ca mijloc potrivit delectării inimii și adevăratei alcătuiri a gusturilor mai alese, precum și a moravurilor bune"[1].

---

[1] Lakatos, Ștefan. *Orchestrele simfonice din Cluj pînă la anul 1920.* Studiu dactilografiat. Cluj, 1966. Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.S.R., p. 5.



Compozitorul și violoncelistul Bernhard Romberg

Facsimil după prima pagină a
Capriciului pentru violoncel pe arii moldovenești și valahe,
de B. Romberg

pour le

Violoncelle

sur des airs Moldaves et Valaques

avec deux Violons, Alto et Basse

ou de

Piano-Forte

par

BERND. ROMBERG.

Propriété de l'Editeur

LEIPZIG,

au Bureau de Musique de C. F. Peters

Compozitorul W. A. Mozart,
ale cărui opere s-au reprezentat în orașele noastre



Wenzel Müller — compozitor frecvent
pe afișele trupelor lirice de la noi



În mod răspicat se arată în acest program estetic al *Academiei muzicale* din Cluj că muzica, prin compoziţie („ştiinţa muzicii"), înfloritoare la popoarele Europei, nu se opreşte la stadiul pieselor destinate dansurilor de salon, ci se afirmă îndeosebi prin forme superioare, care vizează delectarea, formarea gusturilor alese şi a bunelor moravuri. În acest fel, avem demonstrată fără echivoc conştiinţa rolului muzicii simfonice în edificarea unei înalte culturi. De altfel, aceeaşi idee revine. Organizatorii *Academiei* nu-şi ascund scopurile imediate, concretizate în intenţia procurării prin sumele încasate a unor instrumente corespunzătoare, deoarece, fără ele... „este cu neputinţă ridicarea frumosului gust al muzicii spre desăvîrşirea ei" [1].

Directorii trupelor de teatru îşi dăduseră seama că un mijloc de atragere a publicului în sala de spectacol este apelarea la muzică. Cîţiva instrumentişti sînt astfel încorporaţi în trupă pentru acompanierea unor melodii cîntate de actori şi pentru a executa piese instrumentale în antracte. În acest fel, se poate deduce că de la începuturile mişcării teatrale muzica a deţinut un rol activ în atragerea spectatorilor şi implicit în educarea gustului artistic. Trupele ambulante de operă au contribuit şi mai mult la răspîndirea frumosului muzical. Directorii trupelor lirice au simţit nevoia găsirii unor metode, altele, în afara titlului operei ce urma să se reprezinte. În căutarea soluţiilor atractive, se ajunge la alternativa introducerii unor piese orchestrale de sine stătătoare care să încadreze actele. În acest fel, formaţia orchestrală a trupei devine solicitată prin preludii, interludii şi chiar postludii. Cîteva exemple. La 3 ianuarie 1804, unul din membrii amatori ai orchestrei clujene se va produce la clarinet. La 11 ianuarie 1804, s-au executat fragmente din oratoriul *Anotimpurile* de Haydn [2]. Pe afişul spectacolului teatral dat de trupa din Cluj se arăta : „Între al doilea şi al treilea act, cortina nu se va lăsa, ci — după dorinţa Autorului — se va cînta o simfonie potrivită cu piesa". Este improbabil să fi fost o simfonie autentică, cît mai curînd o piesă orchestrală. Spectacolul teatral clujean din 26 mai 1805 promitea un concert de clarinet... Exemple de acest gen ar mai putea fi invocate. Întrerupem lista lor deoarece este grăitor că muzica simfonică s-a intercalat în cadrul manifestărilor teatrale dramatice. De la aceste începuturi răzleţe nu era prea departe stadiul cînd orchestra se putea angaja într-un concert de sine stătător.

Cronologic, *academiile muzicale* din Cluj s-au desfăşurat după cum urmează. Afişul din 8 martie 1805 ne informează că în urmă cu doi ani a avut loc un concert al cărui scop material a vizat procurarea unei „gordone" (contrabas — n.n.). Deci despre una din primele *academii muzicale* la Cluj ştim doar că a avut loc în 1803, neavînd date asupra programului susţinut.

---

[1] Lakatos, Ştefan. *Orchestrele simfonice din Cluj...* op. cit. Menţionăm că datele despre concertele care au avut loc la Cluj pînă în 1823 sînt preluate tot din acest studiu, p. 5—11.

[2] Ferenczi, Zoltan, *A Kolozsvári szinház es szinészet törtenete*, Cluj, 1897, p. 139.

În concertul academiei din 1804 au fost programate : Uvertura la *Flautul fermecat* de W. A. Mozart, fragmente din *Lodoiska* de Cherubini și *Festivitatea de operă întreruptă (Das unterbrochene Opferfest)* de P. Winter.

Academia muzicală din 8 martie 1805 avea un program bogat, în două părți : Uvertura la *Flautul fermecat* de Mozart, Francisc Pöschl interpretează un *Concert pentru vioară* de Iarnovici, Ioan Lang cîntă o arie din opera *Lodoiska* de Cherubini. Samuil Hamer prezintă *Concertul de fagot* de Schimke, D-na Kotsi susține o arie din *Festivitate de operă întreruptă* de Winter, Anton Rosenan, la corn englez, interpretează *Variații* de Hoffmeister, orchestra execută *Patru cîntece și dansuri poloneze* de Kaskovski și Uvertura la opera *Lodoiska* de Cherubini. Așadar, un program variat, profilat pe specificul orchestrei unei trupe lirice, în care instrumentiștii mai buni își etalau măiestria abordînd concerte, iar soliștii, arii din operele aflate în repertoriu.

În 1806 au avut loc *academii muzicale* la 19 martie și la 22 decembrie. În program : Uvertura la opera *Lodoiska* de Cherubini, *Cvintet pentru corni* de Hoffmeister, *Concert pentru vioară* de V. Jirovec și întreaga parte „Primăvara" din *Anotimpurile* de J. Haydn.

O mare *academie muzicală* a avut loc la 17 martie 1807, în care s-au prezentat o „mare" *Simfonie* de Vranitzki, I. Lang cîntă o arie din opera *Cele două vulpi* de Méhul, Pöschl interpretează partea de pian dintr-un *Cvintet de suflători și pian* de Mozart, după care urmează o arie veselă de Cimarosa. Dl Tritzka execută Variații la bassetthorn. A urmat un cor din *Anotimpurile* lui Haydn și în încheiere o „mare simfonie nouă" (?)

Trupa germană de operă aflată în turneu la Cluj a prezentat la 13 și 20 decembrie 1810 o *„academie vocală"*, despre programul căreia nu cunoaștem nimic.

O *academie muzicală* a avut loc la 23 mai 1812[1]. Își dă concursul fanfara militară dirijată de Iosif Weisberger. Programul, *Simfonie* (?) de Kribitz, *Concert* de Rode, solist la un instrument de suflat neindicat, Weisberger. Același solist va executa și *Variațiuni* de Heinisch. Un oboist va cînta variațiuni, iar în încheiere formația va interpreta muzică turcească.

Din păcate, de la această dată pînă în 1822 nu deținem documente asupra vieții concertistice de la Cluj. Probabil frecvența lor n-a mai fost aceeași, datorită nivelului nu prea ridicat. La 23 decembrie 1822 a fost anunțată o *„academie muzicală vocală"* cu soliștii și orchestra teatrului clujean. Interesant că nu toate numerele vocale sau instrumentale erau acompaniate de orchestră, ci de pian. Aceasta demonstrează cît de dificil era de organizat o *academie muzicală*, orchestra participînd doar prin piese din repertoriul curent. Programul : Uvertura *Cosi fan tutte* de Mo-

---

[1] Itinerarul a fost reconstituit, cum s-a arătat, pe baza afișelor păstrate. În acest fel, este posibil că și alte *academii muzicale* să fi avut loc, dar afișele lor să nu se fi conservat. De altfel, în perioada 1807—1812 activitatea trupelor de operă de la Cluj nu se cunoaște, exceptînd o scurtă vreme din 1810. Afișele concertelor de la Cluj se găsesc în păstrarea Bibliotecii universitare din Cluj.

zart, duet pentru soprană şi tenor (?), terţet din opera *Fraţii lui Iosif* de Méhul... Finalul operei *Barbă-Albastră* de Grétry a încheiat programul. Un alt concert a avut loc la 15 mai 1823, dar programul nu s-a păstrat.

Deşi dispunem de puţine date, este neîndoios că şi în alte oraşe ale ţării noastre pulsul vieţii concertistice se simţea. La Sibiu, în vara anului 1815, trupa de operă a lui Johann Gerger prezintă un concert, în al cărui program au figurat : fragmente din operele *Ioan din Paris* de Boïeldieu şi *Răpirea din Serai* de Mozart, precum şi lucrări de compozitorii Wenzel Müller şi Eduard Kreibig [1]. La Braşov, în 4 octombrie 1815, într-o *academie vocală şi instrumentală,* s-au interpretat o mare Uvertură (?), un *Concert pentru oboi* de Krommer, solist Emeric Weidinger, o arie de Mozart, cîntată de D-na Strauss, *Potpuri pentru violoncel* de Bernard Romberg, solist Johann Keller, *Variaţiuni brilante pentru vioară* cu acompaniamentul orchestrei complete, compuse şi cîntate de Strauss, director de operă, *Concert pentru basetto* de Mozart, solist Huschek, *Trio pentru clarinet, violoncel şi chitară* şi o piesă finală [2]. Tot la Braşov, la 7 septembrie 1817, într-o serată muzicală *(Eine musikalische Abendunterhaltung)* la care şi-au dat concursul cîntăreţele Maria Bartolini şi Louise Fischer, s-a executat : o *Simfonie* (?), o *Arie* de Mozart, Muzică de antract, *Poloneză* de Paër, *Arie* de Winter, *Duet* de Paër şi diverse arii acompaniate la chitară şi pian.

Nu este greu de presupus că valoarea interpretativă a orchestrelor care susţineau academiile muzicale nu se distingea. Cauzele acestui nivel sînt lesne de înţeles dacă ne gîndim că în acele timpuri componenţii de bază ai unei orchestre teatrale erau circa 6—7 instrumentişti, cărora, în funcţie de necesităţi şi posibilităţi, li se adăugau întăriri pentru care se apela la muzicienii fanfarei militare sau la pensionari. Or, valoarea instrumentală a acestor forţe era cel puţin modestă. De altfel, organizatorii *academiilor* erau conştienţi de imperfecţiunile artistice, fapt pentru care în diferite afişe se avertiza publicul asupra unor slăbiciuni de ordin muzical şi se cereau scuze pentru neconcordanţa execuţiei cu exigenţele partiturii, făcîndu-se adeseori şi promisiuni că orchestranţii se vor strădui să redea mai bine intenţiile autorului.

Ilustrativ în sensul celor de mai sus ni se par cuvintele direcţiunii Societăţii teatrale din Cluj prin afişul *academiei muzicale* din 22 decembrie 1806, anunţînd *Anotimpurile* de Haydn : „Ştim prea bine că această lucrare, pe care intenţionăm s-o prezentăm astăzi, Haydn a conceput-o pentru muzicanţi mai experimentaţi şi mai cunoscători ai muzicii decît am putut noi să ne însuşim în aceste grele împrejurări şi într-un timp atît de scurt. ...de bună seamă vom avea iertare pentru slăbiciunea noastră întru prezentarea acestei mari lucrări..." [3]

Radiografia programelor *academiilor muzicale* dezvăluie un orizont nu prea bogat. Este adevărat că din repertoriul înfăţişat nu lipsesc numele celebre, dar majoritatea autorilor sînt astăzi necunoscuţi sau de mică importanţă. Cine mai scoate din arhive şi biblioteci partiturile

---

[1] Colecţia de afişe a bibliotecii Muzeului S. Brukenthal din Sibiu.

[2] Colecţia de afişe de la Biserica Neagră.

[3] Lakatoş, Ştefan. *Orchestrele simfonice din Cluj*... op. cit., p. 7.

Musikalische Academie

Mit hoher Bewilligung,

Werden heute Mittwoch den 4ten October 1815. im hiesigen [illegible] [illegible] Tonkünstler Waidinger, Huschek, und Keller, wovon ersterer [illegible], die Ehre haben.

Eine grosse musikalische

Vocal und Instrumental Academie,

zu geben.

Die darinn vorkommenden Stucke sind;

1. Eine grosse Ouverture.
2. Oboekonzert von Hrn. Krommer, vorgetragen, von Emmerich Waidinger.
3. Eine grosse Arie von Hrn. Mozart, gesungen von [illegible] [illegible].
4. Potpourri für Violonzelle von Romberg, gespielt von Johann Keller.
5. Brillante Variationen für die Violine, mit Begleitung des vollständigen Orchesters, komponirt und gespielt von Hrn. Strauß, Operndirector.
6. Bassethornkonzert von Mozart, vorgetragen von Karl Huschek.
7. Trio für Clarinett, Violonzell und Guitarre, vorgetragen von den drey Tonkünstlern.
8. Schlußstuck.

Da die Mitwirkung eines blinden Tonkünstlers in der Musique eine seltene Erscheinung ist, so [illegible] sie sich, einem hohen Adel, dem k. k. Militär, und dem [illegible] Publico eine vollkommene [illegible] abzugewinnen. Sie empfehlen sich Ihrer [illegible], und nachsichtsvollen Gnade.

Die Titl. Hrn. Eigenthümer der Logen und gesperrten Sitze, welche für heute selbe nicht beyzubehalten gesonnen sind, werden höflichst ersucht, die Nachmittag um 3 Uhr die Schlüssel in die Wohnung des [illegible] zurück zu schicken.

Die Eintrittspreise sind die beim Schauspiel gewöhnlichen.

Der Anfang ist um 7, das Ende nach 9 Uhr.

Afişul *Academiei musicale* din Sibiu — 4 octombrie 1815

necunoscuților Hoffmeister, Paër, Kribitz și alții, compozitori eclectici, buni meșteșugari, dar lipsiți de personalitate? Admițînd însă regula general valabilă că în orice epocă numărul autorilor prezentați publicului este mai mare decît numărul autorilor care se impun posterității, recunoaștem meritul ancorării în contemporaneitate. Se cîntau lucrări de J. Haydn, Mozart, care trăiau prin originalitatea și vigoarea muzicii. Nu lipseau francezii Cherubini și Méhul, precum și italianul Cimarosa.

Beethoven nu apare în concerte. De altfel, clasicii vienezi nu sînt prezenți în concertele *academiilor* cu lucrări simfonice (doar o excepție, două), ci prin muzica lor de operă sau vocal-instrumentală. Disputa „clementinilor“ și „beethovenienilor“ clujeni ar putea explica de ce introducerea muzicii contemporane era împiedicată de mentalități insurmontabile.

Se relevă ponderea copleșitoare a lucrărilor de mai mică factură: uverturi, piese concertante, variațiuni, potpuriuri. Simfonia și concertul de tip clasic depășeau posibilitățile tehnice ale instrumentiștilor. Alcătuirea programelor mai evidențiază că *academiile* se aflau la discreția unor instrumentiști care includeau piesele convenabile. În acest fel, un program se înfățișa de multe ori ca o alăturare de soliști instrumentiști și vocali, care-l susțineau fiind încadrați de piese orchestrale scurte. Însăși alcătuirea formațiilor orchestrale trădează o anumită neomogenitate. Suflătorii proveniți din rîndurile muzicanților fanfarelor asigurau compartimentul cel mai viguros. În schimb, grupul coardelor era mai inegal, mai firav.

Academiile muzicale erau rare, una-două într-o stagiune. Sînt însă și stagiuni cînd nu se distinge nici un concert. În acest fel, teza permanenței manifestărilor concertistice începînd cu anul 1803 este relativă. Locul *academiilor* în preocupările trupelor ambulante de teatru și lirice era departe de planul central. Dovadă, apariția persistentă a acelorași piese în concerte la interval de o stagiune sau și mai mult. Cea mai marcantă caracteristică vizează profilul repertoriului, care nu era simfonic, în adevăratul sens al acestui cuvînt, deoarece mai degrabă înclina înspre operă, mărturie fiind uverturile, ariile și chiar fragmentele mai extinse dintr-o operă transpuse în cadru concertistic. Desigur, muzica de operă nu furniza piesele întregului program, deși contribuția sa pare copleșitoare. În acest sens, un titlu atrage în mod deosebit atenția: *Potpuriul pentru violoncel* de B. Romberg, inclus într-un concert brașovean. Desigur, în prodigioasa carieră de compozitor, Romberg a așternut pe partitură și potpuriuri. Sub acest aspect, afișul brașovean poate fi tratat ca fidel titlului piesei executate. Totuși, ne putem întreba dacă *Potpuriul* lui Romberg nu era în fapt *Capriciul pentru violoncel* pe teme valahe și moldave! Întrebarea se întemeiază pe constatarea că în acea perioadă impresarii trupelor lirice și teatrale căutau cu asiduitate titluri care să atragă la producțiile artistice populația de origine română a orașului. Or, apelînd la compoziția lui Romberg, care avusese cu cinci ani în urmă un răsunător succes în București, organizatorii contau pe un interes sporit din partea publicului român pentru respectivul concert.

TRUPELE DE OPERĂ

Reprezentațiile trupelor muzicalo-teatrale au constituit forma cea mai constantă a vieții muzicale. Stagiuni în șir, formații ambulante de cîntăreți, actori, instrumentiști și dansatori au delectat spectatorii cu operele lui Mozart, Rossini, Cherubini, Hubacek și alții.

Înainte de a face istoricul operei, sîntem datori față de realitatea vieții muzicale de atunci să pomenim că în tîrguri, bîlciuri și la unele grădini, ca, spre exemplu, „Giafer" din București, existau manifestări cu caracter muzical și teatral. Manifestările acestora erau susținute de artiști orientali. Dintre genurile cultivate de către aceștia, amintim *jocul păpușarilor, geamala* (o momîie cu două fețe săltată în ritmul muzicii) și *Hagi-Ivatul,* susținut de un cuplu de muzicanți, de obicei armeni și turci — unul cînta din tambură, iar celălalt spunea glume (cobazlîcuri). În încheierea unor asemenea producții specifice tîrgurilor, se executau *manele* turcești și cîntece românești[1].

Reconstituirea pe stagiuni a trupelor lirice de factură europeană, în absența multor afișe și a altor probe edificatoare, deși nu se poate face cu scrupulozitate, permite totuși observarea unei intense activități susținute în principal de formații transilvănene.

Pe plan european, interesul pentru spectacolele de operă era deosebit de mare în a doua parte a secolului luminilor. Marile orașe își fac un titlu de glorie din a beneficia de stagiuni permanente ale unor trupe de operă. Monopolul era deținut de cîntăreții italieni, care asigurau, la Paris, Viena, Londra, Petersburg și în multe alte orașe, stagiuni răsunătoare cu soliști reputați, care-și împărțeau timpul între călătoriile turneelor și aclamațiile delirante ale publicului ce răsplătea cu generozitate vocile puternice și acutele strălucitoare. Frecventarea operei, cunoașterea marilor valori lirice, susținerea compozitorului preferat și a stelelor lirice deveniseră nu numai o modă, dar și o temă frecventă pe agenda convorbirilor în cele mai largi pături sociale. Adaptarea formelor europene de viață a impus și la noi interesul pentru genul liric, gen care în acel stadiu nu s-a putut concretiza în teatre stabile, deoarece cheltuielile necesare întreținerii unei atari instituții erau prea ridicate. Cu toate acestea, cei care prețuiau arta belcanto-ului nu erau prea mulți, pentru ca să se poată conta pe devoțiunea lor. În aceste condiții, trupele ambulante, care aveau uneori o existență meteorică, ofereau singura formulă acceptabilă, mizîndu-se pe răsunetul artistic al reprezentațiilor și, în acest fel, pe atragerea de noi și noi susținători. Capitala Țării Românești nu avea încă un teatru italian permanent, dar era vizitată de companii de operă italiană. Prezența acestora la București, ca și în alte orașe, s-a datorat adeseori traseului călătoriei din Italia spre Petersburg, Moscova și Odesa (sau invers) al trupelor. Un popas, fie și mai lung, era binevenit pentru călătorii artiști, fiind totodată un prilej pentru a se aprinde și menține vie flacăra artei lirice în orașele noastre. În această epocă, meritul principal în promovarea muzicii de operă l-au

---

[1] Ciobanu, Gheorghe. *Folclorul orășenesc.* În: *Studii de muzicologie,* vol. III. București, Ed. muzicală, 1967, p. 57—58

avut trupele muzicale autohtone de limbă germană, care, luînd exemplul formațiilor italiene sau austriece, au organizat stagiuni în orașele Transilvaniei, Banatului și în capitala Țării Românești. Datorită lor, putem vorbi despre o intensă mișcare muzical-teatrală, făcînd cunoscute publicului capodoperele contemporane ale genului și, în acest fel, antrenînd orașele noastre în circuitul vieții muzicale europene.

Este evident că dragostea sinceră pentru muzica de operă, și nu snobismul, a jucat rolul decisiv în cultivarea celui mai complex gen muzical. Reprezentațiile teatral-muzicale au avut un rol covîrșitor în dezvoltarea vieții artistice, antrenînd spre muzică un public divers, dînd posibilitatea unor talente interpretative și componistice să se afirme, întemeind în acest fel o mișcare ce se va dovedi o viguroasă tradiție. Opera, la reușita căreia își dau concursul factori artistici antinomici, a deținut ponderea cea mai însemnată în procesul răspîndirii muzicii profesioniste și chiar în modernizarea structurii vieții muzicale românești. Opera a constituit totodată genul spre care trebuia să-și îndrepte fantezia creatorii și interpreții indigeni în străduința lor firească de a încropi și perfecta o artă muzicală autohtonă. Cu alte cuvinte, opera devine un model, dar și un postulat.

Istoriografia noastră muzicală păstrează încă numeroase taine și puncte obscure pentru această perioadă, asupra căreia deocamdată nu se poate realiza o evidență exhaustivă. Conștienți de acest inconvenient, care se traduce prin stabilirea unei cronologii încă incomplete, valorificînd cercetările anterioare, vom încerca să jalonăm cît mai riguros tabloul companiilor. Ne interesează trupele, stagiunile și repertoriul abordat. În mai mică măsură ne vom interesa de itinerarul pe localități al trupelor. Se poate presupune că toți impresarii erau viu interesați să cuprindă în turnee cît mai multe municipii, unde se stabileau pentru perioada de timp care echivala cu interesul marcat de public pentru reprezentațiile de operă. Cum scădea numărul spectatorilor, cum devenea clar că ziua unei noi peregrinări este aproape. Apoi, nu orice oraș putea fi inclus în raza interesului material al trupelor. Trebuia ca respectiva localitate care intra în competiție să aibă un anumit număr de locuitori din rîndul cărora să se recruteze auditorii ; era, de asemenea, obligatorie existența unei săli de spectacole, cu fosă pentru orchestră sau cu posibilități de adaptare la specificul trupei lirice. În sfîrșit, se cerea o anumită tradiție muzicală locală, un nivel artistico-intelectual care să garanteze interesul cetățenilor respectivului oraș pentru arta lirică. Dacă avem în vedere ansamblul acestor condiții, cărora li se adăugau și altele, și mai mari, de ordin subiectiv, ale trupelor vom avea dimensiunea, fie și aproximativă, a greutăților enorme care trebuia învinse de către merituoșii pionieri ai artei lirice.

Așadar, care au fost trupele lirice ?[1]

În primul volum al *Hronicului muzicii românești* a fost semnalată prezența trupei italiene de operă a lui Livio Cinti, care a susținut

---

[1] Nu intră în orbita prezentei cronologii trupele ambulante teatrale și de măscărici, chiar dacă spectacolele lor recurgeau și la muzică. Am reținut doar trupele despre care există date sau presupuneri că aveau profil muzical (operă) sau trupele teatrale care prezentau și spectacole muzicale.

spectacole la București și Sibiu. Pe baza unor documente descoperite recent, se pot stabili cu exactitate anii stagiunilor trupei Cinti [1]. La Sibiu L. Cinti a activat cu ansamblul său între anii 1771 și 1773. A avut și un contracandidat la impresariat, Tavola, despre care deocamdată nu se știe aproape nimic. Introducerea operei în țara noastră înregistrează același proces pe care istoria muzicii îl prezintă și în culturile muzicale ale altor țări : trupele italiene aduc și impun opera, după modelul cărora vor lua ființă trupe indigene. După turneul lui Cinti la Sibiu, soldat cu mari dificultăți materiale în urma incendiului care a mistuit clădirea și avuția trupei, se lasă o perdea întunecată timp de mai bine de un deceniu, în care nu se cunoaște nimic în această privință.

La Timișoara activează în anul 1781, trupa germană a lui Christoph Ludwig Seipp, iar la Sibiu, între anii 1782 și 1783 și 1788 și 1791. Seipp a fost un om de teatru care a inițiat turnee nu numai în Transilvania, dar și în Slovacia, Austria, Ungaria. Este, de asemenea, autorul a două volume de călătorii, în care însă nu descrie peripețiile peregrinărilor sale teatrale [2].

Despre activitatea sa se știe că la începutul anului 1770 s-a aflat sub direcția lui Möll, în slujba contelui Esterhazi. Prin 1777, Seipp colindă mai multe orașe slovace și austriece, făcîndu-se remarcat prin preluarea piesei shakespeariene *Regele Lear*. Conduce o trupă teatrală care obține mari succese la Petersburg, Inssbruck și Bratislava. Vine la Timișoara, apoi la Sibiu și Brașov (1782), unde găsește un public receptiv, care știa să-l prețuiască. După stagiunea din 1783, Seipp își desfășoară itinerarul pe alte meleaguri, revenind în 1788 la invitația guvernatorului Transilvaniei, ceea ce înseamnă că amintirea lui era vie [3].

Seipp a fost invitat de către generalul austriac Coburg să susțină o stagiune teatrală în garnizoana de la București (perioada 1788—1790), dar, din motive necunoscute, a refuzat.

În acest fel, la București, în anii menționați, s-au putut frecventa spectacolele unei alte trupe de comedie germană venite de la Brașov [4],

---

[1] Documentele, inclusiv contractul de angajare între L. Cinti și Consiliul municipiului Sibiu, se păstrează la Arhivele Statului din Sibiu ; ele ne-au fost comunicate de către Mircea Stoia.

[2] Seipp, Christoph. *Reisen von Pressburg durch Maehorn, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbuergen und von da zurueck nach Pressburg.* Frankfurt, 1793. De observat că prenumele său este Christoph, și nu Christian, acreditat în unele scrieri de specialitate. Însemnările sale conțin numeroase pagini despre românii transilvăneni, fapt menționat de istoriograful Veress Andrei în *Bibliografia româno-ungară*, vol. II. București, Ed. Cultura Românească, 1931, p. 86—87.

[3] Filtsch, E. *Geschichte des deutschen Theatres in Siebenbürgen.* În : *Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde.* Hermannstadt, Noue Folge, vol. XXI, Band 3, 1888, p. 552.

[4] Idem, ibidem, p. 575.

pe care nu o putem indica. La București, în decembrie 1785, a existat un teatru italian. Informația o datorăm călătorului englez Jeremiah Bentham, care s-a aflat timp de opt zile la București, începînd cu ziua de 26 decembrie. A asistat la o reprezentație a teatrului italian, al cărui impresar era un tînăr grec, Constaki, slujitor al Visteriei bucureștene. Acesta vorbea limba franceză și citea în engleză. Relatarea despre teatru este indirectă, prezentîndu-l pe Constaki : „L-am cunoscut la Teatrul italian (ce crezi tu despre un teatru italian la București ?) aflat în impresariatul său“ [1]. Informația este laconică și nu precizează profilul — de operă, dramatic sau comic — al trupei italiene. Oricare domeniu teatral, în absența datelor mai concludente, își poate revendica specificul. Dacă ne conducem după titulatura curentă a stagiunilor de operă italiene aflate în orașele Europei, am fi îndreptățiți să susținem că era o trupă de operă, deoarece pretutindeni pe atunci opera se prezenta prin titulatura : Teatrul italian. După turneul trupei lui Livio Cinti, este foarte probabil ca și alte trupe să fi vizitat Bucureștiul, inclusiv teatrul italian menționat de J. Bentham.

La 1786 îl găsim pe Franz Düwald în calitate de director al unei trupe în Transilvania [2]. Anul următor, librarul și tipograful Martin Hochmeister, devenit primarul Sibiului, sprijină construirea unei săli de teatru în așa-numitul „Turn gros“ [3]. Inaugurarea a făcut-o trupa lui Christoph L. Seipp, care se reîntoarce în Transilvania în 1788. Aici, de patru ori pe săptămînă, au avut loc reprezentații pînă în 1826, cînd flăcările unui incendiu au mistuit sala.

La Brașov, în 1789, o mică trupă teatrală, avîndu-l conducător pe Lippe, de asemenea a prezentat spectacole muzicale.

Relativ la trupa lui Ch. L. Seipp, sînt interesante cîteva precizări, care definesc profilul mișcării de operă din acea vreme. În componența acesteia figurau 10 bărbați și 6 femei, un pictor și diverși colaboratori tehnici, inclusiv un casier. Orchestra avea două viori prime, două viori secunde, o violă, un oboi prim, un oboi secund, un corn prim, un corn secund, un violoncel, două contrabasuri (violon). Instrumentiștilor de bază, angajați permanent, li se alăturau colaboratori, militari sau particulari, remunerați pe spectacol. Conducerea muzicală a trupei revenea dirijorului, care pe atunci asigura și corepetiția. Acesta a fost organistul Koller [4].

Cantitativ, repertoriul lui Seipp era impresionant : 84 comedii, 15 piese de teatru, 24 tragedii, o melodramă, 5 opere, 5 singspieluri, o operetă [5]. Lucrările erau orientate după repertoriul teatrului și operei din

---

[1] Toppe, H. *Bentham in Wallachia and Moldavia.* În : *The Slavonic and East European Review*, vol. XXIX, nr. 72, december, 1950, p. 70.

[2] Bieltz, Julius. *Das deutsche Theater in Hermannstadt.* În : *Klingsor*, Sibiu, nr. 11—12, decembrie 1938, p. 338. În unele lucrări se scrie Diewald.

[3] Sigerus, Emil. *Vom alten Hermannstadt*, op. cit., p. 173.

[4] Filtsch, E. Op. cit., vol. XXI, p. 563—564.

[5] Idem, p. 565.

Viena. Rezultă că, numeric, ponderea lucrărilor muzicale era scăzută față de piesele dramatice. De asemenea, operele și singspielurile jucate de Seipp nu par să fi avut o valoare deosebită, fiind piese mai puțin pretențioase din punct de vedere tehnic. Nici nu se mai păstrează titluri de lucrări, excepție făcînd melodrama *Iramis*, avînd muzica datorată lui Heinrich von Schrenk.

Din 1791 se lansează compania lui Johann Christian Kuntz, care la Timișoara prezintă diferite lucrări în genul operei bufe, seria și singspieluri. Trupa sa era mai numeroasă decît a lui Seipp, avea 15 domni și 6 doamne. Este ineresant cum își repartizau orașele aceste trupe. Pînă la 1800, Timișoara și Sibiul rivalizau în privința vieții culturale. Fiecare căuta să beneficieze de trupe teatrale și lirice cît mai valoroase. Soluția adoptată în cele din urmă a fost că, de regulă, vara trupa se afla la Sibiu, iar iarna la Timișoara. Intră apoi în competiție Brașovul și Clujul. În acest fel, trupele care poposeau sau se înfiripau în Transilvania nu șomau, ci aveau în tot cursul anului posibilitatea să se producă.

Relativ la repertoriul promovat de J. Ch. Kuntz, nu se cunosc afișe și deci nici titluri concrete, cu două excepții. Au rămas doar autorii cîntați : Sacchini, Salieri, Paisiello, Cimarosa și Mozart [1]. Mozart a fost prezent pe afișe cu *Răpirea din Serai*, a cărei premieră la Sibiu a avut loc în 1791 [2], iar la Timișoara, în 1792. A doua excepție menționată, opera *Oberon* de compozitorul și capelmaistrul austriac de origine moravă, P. Vranitzky (1756—1808). Numele compozitorilor jucați de Kuntz sînt cu adevărat impresionante. Poate nici o trupă din această perioadă nu a reușit să aibă pe frontispiciul ei asemenea personalități, toate de rezonanță. Această trupă austriacă era axată în mare parte pe repertoriul italian, opera seria și bufă, ceea ce schimbă optica avută pînă acum, potrivit căreia, cu unele excepții, trupele la noi jucau lucrări de mîna a doua, mai simple, în raport cu posibilitățile vocale ale trupei. Iată o companie lirică jucînd compozitorii adulați pe atunci : Salieri, Sacchini, Cimarosa, Paisiello și Mozart. Se poate afirma că aproape tot ceea ce era mai modern ca nume, mai actual în domeniul operei (excepție făcînd Gluck și Haendel) figura și pe afișele de la noi, în Transilvania [3].

La București, în 1792, în prezența domnitorului Mihail Suțu, se produce trupa de operă a italianului Francesco. Datele privitoare la acest

---

[1] Filtsch, E. op. cit., vol. XXI, p. 575.

[2] Brandsch, G. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800*, op. cit., p. 151.

[3] Cosma, Viorel, în articolul *Începuturile teatrului muzical românesc*, publicat în *Muzica*, București, nr. 3, 1967, p. 26, arată, fără să indice nume de companii lirice, că în anii 1786 la Arad, 1788 la Oravița, 1795 la Iași ar fi fost întreprinse stagiuni lirice : Mărcuș Ștefan, în studiul *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal și Banat*, publicat în volumul lui A. Buteanu — *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, 1945, p. 26, afirmă că trupele germane au găsit adăpost vremelnic sau stabil în Sibiu, Brașov, Arad, Timișoara, Lugoj, Oravița, Oradea, Cluj, Orăștie, Satu-Mare, Baia-Mare și alte orașe, fiind conduse de directori ca : Schmillöger, I. Schiller, Fr. Divald (Düwald), I. Kunz (Kuntz), A. Müller, V. Sase, A. Eintrag, I. Gerger, L. Scheip (Seipp) și alții.

turneu sînt minime. Francesco ar fi solicitat autorizația să construiască o sală de teatru în capitala Țării Româneși, dar cererea i-a fost refuzată.

Unele izvoare indică anul 1787 pentru sosirea la București a trupei italiene a lui Francesco [1], dar că spectacolele nu au putut fi susținute din cauza izbucnirii războiului ruso-turc. Mai greu s-ar putea admite o asemenea ipoteză, pentru că ar însemna ca timp de cinci ani, pînă în 1792, trupa să fi așteptat la București vremuri prielnice manifestărilor sale, ceea ce nu pare plauzibil. În aceeași ordine de idei, dacă această trupă s-a aflat la București din 1787, de ce Coburg a invitat un ansamblu brașovean, și nu a recurs la serviciile lui Francesco ? Să fi venit Francesco și în 1787 și în 1792 ?

Din anul 1793, trupa teatrală maghiară din Cluj aflată sub conducerea lui Ioan Patko include în repertoriu și piese cu muzică — vodeviluri. Autorii muzicii vodevilurilor au fost compozitori mai puțin însemnați, chiar pentru acea vreme, sau diletanți. Formația orchestrală a teatrului era redusă ca număr, avînd o componență improvizată. Titlurile cunoscute pînă în anul 1802 inclusiv sînt : *Sihastrul din Formentera* de Kotzebue, muzica de Kollisz, premiera la 20 mai 1793 ; *Bărbierul de la țară,* muzica de Johann Schenk (1753—1836), premiera a avut loc anterior anului 1800 ; *Păstorița de la munte,* muzica de Ioan Patko, premiera în 1800 ; *Haz de necaz sau Lăutarii,* muzica de Reiman (?), care se pare că a folosit numere muzicale de Paisiello, premiera în aprilie, 1800. [2] Comparativ cu trupele germane transilvănene, care prezintă în aceeași perioadă un repertoriu autentic de operă, locul prim deținîndu-l partituri de W. A. Mozart, trupa teatrală maghiară de la Cluj se află într-o fază primară, într-o perioadă de acumulare ; contactul său cu genul operei se va produce mai tîrziu.

În Transilvania, accesul în sala de teatru nu era permis oricui. Clasele dominante au conceput norme restrictive care prevedeau ca numai anumite categorii de locuitori să fie admiși în sala de spectacol. Asupra existenței unei asemenea legiuiri informează Ch. L. Seipp, directorul de teatru, care publică la Frankfurt în 1793 un volum de note de călătorie. Referindu-se laconic la viața teatrală din Sibiu, relatează că locuitorii suburbiilor nu aveau voie să frecventeze spectacolele [3].

La Brașov, din 1794 se impune trupa lui Franz Xaver Felder, care va prezenta un repertoriu liric destul de variat, în sala încăpătoare din casa lui Samuel Abraham. Dintre cei 13 artiști ai trupei, 4 erau cîntăreți, iar 3 cîntărețe. Primăvara trupa a fost la Sibiu, iar toamna la Brașov.

---

1 N. Iorga. *Istoria literaturii românești,* III, partea I. București, 1933, p. 39, data reluată și de G. Breazul în *La centenarul nașterii lui Mozart,* p. 55.

2 Lakatos Ștefan. *Începuturile operei la Cluj (1792—1850).* Text dactilografiat, Cluj, 1969. Bibl. Uniunii compozitorilor din R.S.R., pag. 5—14. Cele mai multe date privitoare la mișcarea lirică de la Cluj le datorăm lui Ștefan Lakatos.

3 Iorga, N. *Istoria românilor prin călători,* op. cit., vol. III, ed. II, p. 13.

Despre piesele stagiunii 1794 se cunosc puţine lucruri. S-au jucat probabil, printre altele, *Ţăranul cinstit (Der redliche Landman)*, autorul fiind E .Schikaneder (Sibiu, 15 martie 1794), *Capriciile principelui (Die Fürstengrille)*, operă comică de Anton Hubacek (Hubatschek — la Braşov), *Sihastrul din Fromentera*, autorul partiturii muzicale nefiind specificat. Despre stagiunea următoare, datele sînt bogate şi concludente pentru un repertoriu dinamic.

Potrivit afişelor, stagiunea de operă 1795 a început la 1 noiembrie şi s-a încheiat la 28 martie 1796[1]. Repertoriul era variat, dacă ţinem cont că însuma patrusprezece titluri, opere comice şi opere serioase. Autorii mai însemnaţi, A. M. Grétry (1741—1813) şi K. D. Dittersdorf.


ABBONNEMENT SUSPENDU.

Mit gnädigster Bewilligung

OPPERA.

Das Freudenfest zu Tunis,

Der großmüthige Bassa.

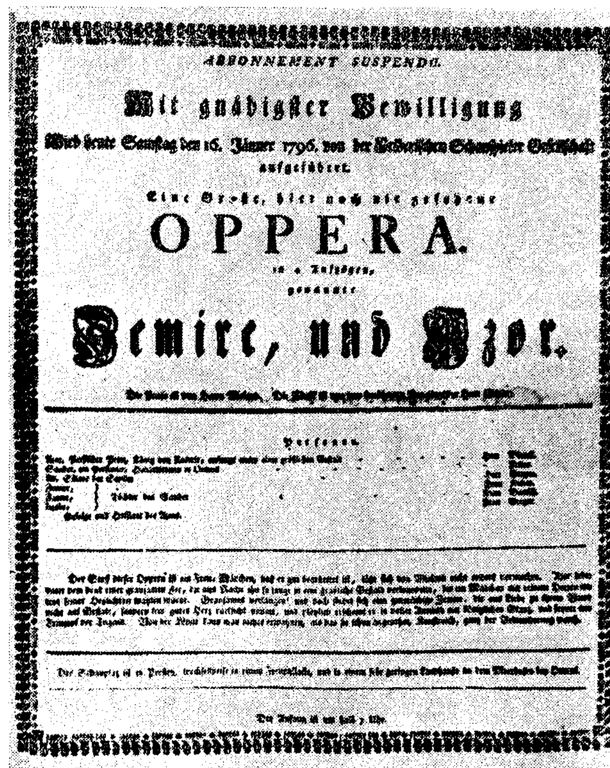
Afişul operei *Serbarea Prieteniei în Tunis* de A. Hubacek, jucată la 27 decembrie 1795 la Braşov

Pentru cultura muzicală din ţara noastră se impun numele lui Anton Hubacek şi Wenzel Müller, autori de lucrări aflate ani la rînd în repertoriul trupelor lirice transilvănene. Lui Hubacek îi aparţine opera *Incar-*

[1] Interpreţii : doamnele Bartsch, Kuhne, Gardoni, Gerger, Wittisch şi Kundmann ; domnii Wittisch, Blank, Schwartz, Kundmann, Gerger, Keller, Seicher, Gluth, Felder, Lindebaue şi Ludwig.

tiruirea, „mare operă nouă militară pe libret de Schrind“, a cărei acţiune înfăţişează viaţa unui regiment de graniţă românesc. Lucrarea, jucată în premieră la 13 noiembrie 1796, poate fi considerată ca un moment însemnat în creaţia lirică teatrală din ţara noastră, deoarece constituie o primă încercare realizată a unui compozitor autohton.

Dar iată cum se înfăţişează stagiunea concepută de F. X. Felder[1]: *Mirele păcălit (Der gefoppte Bräutigam),* operă comică, muzica de Dittersdorf (Fittesdorf) — 1.XI.1795 ; *Cei doi Anton (Die beiden Anton),* operă comică de Jacques — 8.XI.1795 ; *Lucrurile ascunse (Die verdeckten Sachen),* operă comică de Reiman — 29.XI.1795 ; *Noul copil duminical (Das neue Sonntagskind),* operă comică de H. Müller — 6 XII. 1795 ; *Sclava frumoasă (Die schöne Sklavin),* operă comică — autorul muzicii nu este indicat — 10.XII.1795 ; *Serbarea prieteniei la Tunis (Das Freu-*


ABBONNEMENT SUSPENDU.

Mit gnädigster Bewilligung

Wird heute Samstag den 16. Jänner 1796

OPPERA.

Zemire, und Azor.

Zemire şi Azor de Gretry, prezentată la Braşov la 16 ianuarie 1796

---

[1] Afişele din fascicolul IV. F. 257, Biblioteca Bisericii Negre din Braşov Indicăm numai prima reprezentaţie a lucrărilor ; chiar dacă se repetă în afişe. De asemenea, recurgem numai la titlul principal. (În acea perioadă fiecare producţie avea pe afiş şi un subtitlu mai explicit.)

denfest zu Tunis), mare operă nouă de Anton Hubacek — 27. XII. 1795 ; *Zemire și Azor* de Grétry, operă mare — 16.I.1796 ; *În întuneric nu e bine de glumit (Im Dunklen ist nicht gut munkeln)*, mare operă comică,

ABBONNEMENT SUSPENDU.

Mit gnädigster Bewilligung

Wird heute Sonntag den 13. März 1796. von der Seiderischen Schauspieler Gesellschaft aufgeführet.

Eine neue, große, Militairische

OPPERA

in 2 Aufzügen,

genannt:

Die Einquartirung,

oder:

Die Poltergeister aus Liebe.

Dem im Burzenlande Löblichen k. k. garnisonirenden Militair Achtungsvoll gewidmet.

Die Prosa ist von Herrn Hauptmann von Schrind, bey dem Löbl. ersten Wallacher Gränz Regiment.
Die Musik ist vom Herrn von Hubatscheck kaiserl. königl. Kameralzahlamts Kanzelisten.

Personen.

Graf Silberstein, Hauptmann — Herr Winich.
Emilie, eine verweinte Amtmanns Tochter — Frau Kuhne.
Hoss, ein Amtsschreiber — Herr Bland.
Donner, } Unteroffiziers — Felder.
Blitz, } — Herr Berger.
Anton Angstreich, ein Fourierschütz — Herr Reber.
Jakob, ein Hausmeister des Schlosses Silberstein — Herr Schwarz.
Puff, ein Schulmeister — Herr Lindenbauer.
Hannchen, } seine Töchter — Frau Partsch.
Lieschen, } — Frau Berger.
Der Richter vom Dorfe — Herr Kundmann.
Mehrere Bauern, und Soldaten.

Sowohl Plan, als Ausführung, ist aus einer wahren Geschichte genommen, die sich vor einigen Jahren in Mähren ereignet hat, und deren Inhalt durch die Erlanger Zeitung bekannt gemacht wurde. Von der Musik brauchen wir keine Erwähnung zu machen, das soll der Musikkenner entscheiden.

Das Eingeld ist wie gewöhnlich.

Wegen Länge der Oppera ist der Anfang punkt 7 Uhr.

Afișul operei *Incartiruirea* de A. Hubacek, reprezentată la 13 martie 1796 la Brașov

muzica de Staibel — 26.I.1796 ; *Fagotistul*, operă mare de Wenzel Müller — 21.II.1796 ; *Capriciile principelui (Die Fürstengrille)*, autorul acestei opere comice nu e indicat pe afiș, dar este A. Hubacek — 25.II.1796 ;

Cele două Elize (Die beiden Lischen), mare operă comică de Neugebauer — 28.II.1796 ; *Incartiruirea (Die Einquartierung),* mare operă nouă militară de A. Hubacek — 13.III.1796 ; *Tichia de bufon (Die Schellenkappe),* nouă operă mare comico-fantastică, de Iosef Henneberg — 28.III.1796.

În 1796 s-ar fi jucat la Braşov şi opera *Festivitatea de operă întreruptă (Das unterbrochene Operfest)*[1] de Peter Winter.

Realmente, stagiunea aceasta apare interesantă cultivînd genul cel mai popular în acea vreme : opera comică. Mai mult, unul dintre cei mai reputaţi autori ai genului, Grétry, aflat în plină activitate creatoare, figurează cu o lucrare reprezentativă. Cît priveşte provenienţa autorilor, se poate sublinia înscrierea în repertoriu a compozitorilor austrieci contemporani, capelmaeştri la Viena şi Insbruck : Dittersdorf, H. Müller, Staibel, Wenzel Müller şi Neugebauer. Apare pe afişe şi numele celebrului libretist E. Schikaneder, care este dat şi ca autorul muzicii în cazul a două lucrări : *Studenţii peregrini* şi *Tichia de bufon.*

Cît priveşte interpreţii, trebuie să reţinem numele lui Johann Gerger, care, mai tîrziu va avea de spus un cuvînt decisiv în organizarea unor trupe de operă transilvănene.

O menţiune despre o trupă la Sibiu în 1794 se află în jurnalul de călătorie al englezului John B.S. Morritt of Rokeby, care-l vizitează pe S. Brukenthal. În timpul şederii în acest oraş, asistă la o reprezentaţie germană[2]. Din laconica mărturie nu rezultă să fi fost un spectacol muzical. Importantă este atestarea trupei, deoarece, chiar dacă a vizionat un spectacol în proză, comedie sau dramă, nu este exclus ca trupa să aibă în repertoriul său lucrări muzicale. În acei ani, trupele aveau un profil mixt, jucînd alternativ piese de teatru şi piese lirice.

În 1795, la Sibiu, o trupă, pe care nu reuşim s-o identificăm altfel decît ca cea a lui Felder, a jucat opera lui Mozart *Bastien şi Bastienne.* În aceeaşi stagiune, la Timişoara a activat trupa lui Ignatz Schiller, despre care nu deţinem informaţii. Locuitorii Iaşului au avut posibilitatea să vadă reprezentaţiile unei trupe germane, care ar fi jucat şi vodeviluri[3]. Probabil, această trupă a fost tot cea a lui F. X. Felder.

În 1795 se afirmă la Timişoara o trupă de operă condusă de Franz Xaver Rünner, pe care, în pofida puţinelor documente, o apreciem ca deosebit de importantă.

Preluînd antrepriza în Timişoara cu o trupă de 16 persoane, F.X. Rünner promite că va prezenta publicului tot ce e mai valoros în materie de operă, în cele mai moderne montări. La început, Rünner a avut la conducerea companiei, ca asociat, pe un oarecare Seiger, dar apoi a deţinut singur impresariatul. Într-adevăr, Rünner s-a ţinut de cuvînt, oferind spectacole noi în interpretări de înaltă ţinută.

---

[1] Brandsch, G. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800,* op. cit., p. 151.

[2] Karadja, C. J. *Un călător prin Muntenia.* În : *Revista istorică,* an VIII, nr. 10—12, 1922, p. 182.

[3] Manoliu, Emanoil, Al. *O privire retrospectivă asupra Teatrului Moldovenesc.* Iaşi, Goldner, 1925, p. 7.

ABONNEMENT SUSPENDU.

Mit gnädigster Bewilligung

Eine große OPPERA

Der Fagottist!

oder

Die Zauberzither.

Trupa lui Felder a jucat la 21 februarie 1796, la Braşov, opera *Fagotistul*, de Wenzel Müller

Consideraţiile sînt deductive. O trupă care şi-a permis să abordeze partitura complexă a *Flautului fermecat* de W.A. Mozart nu putea să nu înregistreze şi alte performanţe. Cunoaştem că cu ansamblul lui Rünner a jucat 7—8 spectacole de operă pe stagiune, într-o sală nouă, cu două rînduri de loji. Orchestra trupei era formată din instrumentişti amatori.

Premiera timişoreană a *Flautului fermecat*, în 1796, a beneficiat de un răsunător succes, datorită interpreţilor posesori ai unor frumoase voci. În acelaşi an, compania Rünner joacă *Flautul fermecat* şi la Sibiu.

Distribuţia a fost următoarea[1]: Nanette Weissgreber în Regina Nopţii, Madeleine Rünner — Schmeidedt în Pamina, H. Müller în Tamino, H. Heldenmuth în Sarastro. Aproape fiecare cîntăreţ, în afara personajului mai important, mai susţinea o partidă vocală, rolul unui personaj secundar.

---

[1] Brandsch, G. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800*, op. cit., p. 152. Afirmaţia lui Brandsch nu concordă cu teza lui E. Filtsch, potrivit căreia trupa lui Rünner a fost la Sibiu între 1797 şi 1801. Vezi, op. cit., vol. XXI, p. 587.


G. Rossini — cel mai popular compozitor de operă la noi în țară după 1815


G. Paisiello


L. Cherubini


G. Spontini



Schiță de Gheorghe Asachi pentru scena din spectacolul *Mirtil și Hloe*, Iași, 1816



Cîntăreața italiană Angelica Catalani, care a condus o trupă de operă la București în 1821

Compozitorul H. Müller, care a apărut, după cum s-a văzut, și în calitate de cîntăreț, a asigurat pregătirea muzicală a acestei opere, îndeplinind atributele capelmaistrului în cadrul trupei lui F.X. Rünner. *Flautul fermecat* a fost o lucrare de repertoriu de îndată ce se joacă la Timișoara și în următoarele stagiuni. De asemenea, în 26 aprilie 1798 s-a reprezentat și la Sibiu [1]. De data aceasta conducerea muzicală a revenit lui A. Hubacek [2].

Greutățile montării *Flautului fermecat* puneau la grea încercare ansamblul liric, precum și resursele materiale ale trupei. Au trebuit aduse de la Viena o serie de mașinării care să permită obținerea cadrului fantastic reclamat de acțiune. Publicul a răsplătit interpretarea operei printr-o prezență mare, fapt care a determinat direcțiunea să o programeze de cinci ori. Orchestra a fost întărită cu forțe locale. În mod deosebit s-a remarcat priceperea dirijorului A. Hubacek, care a demonstrat, în cadrul repetițiilor, și nu numai, un zel deosebit [3].

La 27 august 1798, trupa lui Rünner a jucat în premieră o altă operă, *Culesul viilor,* de A Hubacek.

Trupa lui F.X. Rünner a activat pînă în 1801, prezentînd nu numai opere, singspieluri, piese dramatice, ci și spectacole de balet. Ultima stagiune deținută de trupa Rünner a avut loc în toamna anului 1801. Dintre artiști, menționăm pe Seicher, Schmeider, Dietrich, Rünner, Wittisch, Kapelman, Boldisch, Blandt. Un afiș sibian indică la 15 septembrie 1801 lucrarea *Omul cenușiu (Der graue Mann),* muzica fiind semnată de Iosif Baptist Hanneberg [4]. Interesant că în dramaturgia lucrării se recurgea la muzica de dans care răsuna din culise.

Penuria documentelor nu face posibilă o riguroasă stabilire a itinerarului turneelor, nici chiar marcarea sigură a stagiunilor. În orice caz, aceste trupe nu au deținut monopolul asupra operei. La Brașov, în 1798, a prezentat spectacole și trupa Capelanului Schostackisch, dar în ceea ce privește componența formației și a repertoriului nu se mai știe nimic. Un alt indiciu răzleț indică premiera la Timișoara, în 1799, a operei *Iarmarocul din Veneția (La Fiera di Venezia),* de Salieri, *drama giocoso per musica,* o lucrare mai veche a compozitorului italian stabilit la Viena.

Dacă s-ar încerca determinarea unor etape în activitatea lirică, fără îndoială, pînă în anul 1800 ar trebui stabilită o primă fază, care s-a impus prin dinamism și varietate îndeosebi în jurul anului 1796. Să nu scăpăm din vedere că pe atunci își disputau scenele transilvănene mai multe trupe de operă, oferind iubitorilor genului unele dintre cele mai noi lucrări europene.

---

[1] Breazul, G. *La bicentenarul nașterii lui Mozart,* op. cit., p. 61 ; cf. Erich H. Müller von Asow. *Die ersten Mozart—Aufführungen in Siebenbürgen.* În: *Mitteilungen der Wiener akademischen Mozartgemeinde.* Wien, 10. Jahrgang, Oktober-November, 1939, nr. 5. E. H. Müller are datele reprezentării *Flautului fermecat* la Sibiu din revista *Allgemeine Deutsche Theaterzeitung* din 1798.

[2] Müller, E. H. *Anton Hubatschek.* În : *Siebenbürgische-Deutsch-Tageblatt,* 22 aprilie 1937, p. 3.

[3] Brandisch, G. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800,* op. cit., p. 151.

[4] Colecția de afișe a Bibliotecii Brukenthal din Sibiu.


LA FIERA DI VENEZIA,

Opera lui Salieri, *La Fiera di Venezia*, jucată la Timişoara în 1799

O problemă insuficient de clară este aceea a provenienței acestor trupe. De unde au apărut? Cine erau interpreții? Unde s-au format ca soliști? Care era nivelul montărilor și în general al spectacolelor? Iată o serie de întrebări care se nasc în legătură cu aceste ansambluri lirice. Deocamdată, se poate susține că marea majoritate a componenților trupei erau artiști vienezi mai puțin solicitați. Fiind pasionați susținători ai operei, au acceptat regimul aspru al turneelor. Artiștii lirici erau adeseori cupluri familiale care-și duceau viața în condițiile unor necontenite peregrinări, înfruntînd viața plină de surprize, de împliniri și decepții.

Li s-au alăturat și artiști indigeni, care aveau o pregătire profesională mai mult sau mai puțin temeinică. Îndrumați de muzicieni serioși, adeseori compozitori, membrii ansamblurilor, chiar și cei mai puțin inițiați, au deprins tehnica vocală și regulile jocului scenic, atingînd un nivel ce poate fi considerat ca ridicat, dovadă succesul reprezentațiilor care pare să fi fost adeseori răsunător.

Cu toate acestea, veniturile provenite din încasări erau derizorii. Cheltuielile montărilor și de întreținere a trupei provocau directorilor mari probleme, care aveau un singur deznodămînt: eșecul întreprinderii.

Aici aflăm cauza dispariţiei unor trupe după numai o stagiune. Cazurile limită, cînd unii directori s-au menţinut cîţiva ani la rînd, pot fi socotite excepţii de la regulă.

Erau aceste trupe transilvănene ? Greu de răspuns afirmativ, dar unele trupe prin adopţiune şi-au legat destinul de unul sau mai multe oraşe, deci ar putea fi considerate ca transilvănene.

Evident, nu poate fi trecut cu vederea rolul muzicienilor străini, slovaci, austrieci, cehi, italieni, care au contribuit la înfiriparea şi supravieţuirea ansamblurilor lirice transilvănene. Spunem transilvănene, deoarece ani la rînd se reîntîlnesc aceleaşi nume. Spre exemplu, directorul Felder, care era şi interpret ; după ce nu mai conduce trupa, îl întîlnim susţinînd roluri, împreună cu soţia sa, în compania lui Rünner. Pe acesta îl regăsim, după ce nu mai e director, ca interpret în trupa lui Parascovici. Directorul Seicher era un component al trupei Felder, încă în 1794. În sfîrşit, I. Gerger poate fi urmărit din 1794 pînă după 1820. Continuitatea trupelor apare, în acest fel, indiscutabilă. Denumirea companiilor de operă se schimbă adeseori, dar componenţii, exceptînd inevitabilele fluctuaţii, sînt cam aceiaşi.

Se remarcă şi actualitatea unor premiere, înţelegînd prin aceasta interpretarea unor lucrări marcante la scurt interval de la data premierei absolute. Cele mai edificatoare exemple sînt operele lui Mozart. *Răpirea din Serai* s-a jucat la Sibiu după nouă ani de la premiera vieneză, iar *Flautul fermecat,* la Timişoara şi Sibiu, după cinci ani. Este o performanţă ce apare în toată amploarea atunci cînd se observă că majoritatea titlurilor aparţineau unor compozitori în viaţă. Repertoriul promovat s-a dovedit astfel contemporan.

Merită subliniat faptul că cel mai popular autor cîntat într-o stagiune a fost sibianul Anton Hubacek, care în 1795—1796 figura prin trei titluri : *Serbarea prieteniei la Tunis, Capriciile principelui* şi *Incartiruirea.* Dacă mai adăugăm la aceasta şi lucrarea montată în 1798, *Culesul viilor,* vom avea imaginea reală a popularităţii creaţiei sibianului A. Hubacek.

Pentru spectacolul *Serbarea prieteniei la Tunis,* aşa cum precizează un anunţ pe afiş, A. Hubacek, ce şi-a „cîştigat de mult preţuirea fiecărui oraş transilvănean", a compus în mod special şase noi menuete, spre a fi executate în antracte, în Sala Redutei din Braşov.

După datele de care dispunem, se poate afirma că Hubacek, prin numărul de lucrări înscrise în repertoriul trupelor lirice, a fost poate autorul cel mai popular. Să fi fost acesta efectul unui patriotism local, al lipsei lucrărilor adecvate, sau o simplă necesitate de repertoriu ? Sau poate înrîurirea nemijlocită exercitată de muzicianul Hubacek, care în ultima decadă a veacului XVIII a desfăşurat o intensă activitate muzicală ? Toate aceste alternative pot fi luate în consideraţie atunci cînd se caută un răspuns corespunzător la întrebarea pusă. Fiind într-un nemijlocit contact cu trupele sibiene, A. Hubacek le-a cunoscut ca nimeni altul posibilităţile, şi se pare că le-a satisfăcut pe măsură.

Ponderea operelor lui A. Hubacek într-o anumită fază în repertoriul trupelor muzicalo-teatrale devine un argument preţios pentru apartenenţa transilvăneană a trupelor, care simţeau nevoia unor subiecte şi

a unor pagini muzicale probabil cu amprentă locală, venind astfel în întîmpinarea interesului publicului.

Prima decadă a secolului al XIX-lea ne apare mai puțin prolifică în prvința trupelor decît decada anterioară, poate și datorită informațiilor laconice care au trecut bariera timpului. După 1801, succesiunea impresariatului liric o preiau Franz Seicher și Dominicus Dietrich deținînd-o în anii 1802 și 1803.

Franz Seicher s-a remarcat încă din 1794 în compania lui Felder ca actor și cîntăreț, făcînd apoi parte din diverse trupe. Încearcă să obțină autorizația de impresariat, dar cererea i se respinge. I se aprobă în 1802 și 1803, însă greutățile enorme de care s-a lovit l-au determinat să cedeze conducerea lui Constantin Parascovici (Paraskowitz)[1].

Relativ la activitatea propriu-zisă a trupei lui Seicher și Dietrich datele sînt cît se poate de sumare.

Singurele certitudini, s-a jucat opera *Sacagiul (Der Wasserträger),* de Luigi Cherubini,[2] și opera *Femeia Dunării* — partea a doua *(Der zweite Theil vom Donaumeitschen),* muzica de F. Kauer (afiș din 30 mai 1802)[3]. Raportînd premiera pariziană din ianuarie 1800 a operei *Sacagiul* la premiera transilvăneană, pe care nu o putem fixa ca dată certă, dar care a fost prezentată de compania Seicher-Dietrich, înseamnă că a survenit la circa trei-patru ani. Iată, așadar, o altă probă venind să susțină caracterul contemporan al repertoriului și promovarea unor idei progresiste, pentru că în *Sacagiul* eroul principal Michel îl ascunde pe Contele Armand, apărătorul oamenilor simpli, al libertății, căutat de poliția cardinalului Mazarin.

În 1804, directorul trupei devine Constantin Parascovici, care avea o bogată experiență de impresar. În 1793 condusese o trupă la Bratislava. În Transilvania, Parascovici a fost susținut de F.X. Rünner, care se și asociază cu el pentru o scurtă perioadă, dar apoi se retrage.

Directorul Parascovici avea o trupă alcătuită din 10 bărbați și 7 femei, în care latura muzicală era trecută pe un plan secundar, ceea ce stîrnește nemulțumirea publicului sibian, care în cele din urmă l-a determinat să-și lărgească compania, incluzînd în repertoriu spectacole muzicale, îndeosebi balete. Aceasta deoarece soția lui Parascovici era nu numai cîntăreață, ci și balerină. Dintre piesele repertoriului se cunosc: *Torben, pescarul suedez (Torben der Schwedische Fischer),* muzica de Brunny (30 august 1804), și Singspielul *Împletitorul de coșuri* de Vogel (18 iunie 1805). Spectacolul era dat în beneficiul lui Rünner, care invocă mărinimia publicului slujit cu atîta pasiune ani la rînd. Se pare că acum era suferind. Baletele apar ca piese mai restrînse, asociindu-se cu spectacole de teatru în aceeași seară.

C. Parascovici moare la Sibiu, în 1806[4].

---

[1] Brandsch. G. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800,* op. cit., p. 152.

[2] Filtsch, E. *Geschichte des deutschen, Theatres in Siebenbürgen,* vol. I, op. cit., p. 294.

[3] Colecția de afișe a Bibliotecii Brukenthal din Sibiu.

[4] Filtsch, E. op. cit., vol. XXIII, p. 297.

La Cluj, trupa teatrului abordează lucrări în care ponderea muzicii sporeşte. În anii 1803 şi 1804, poate cei mai prodigioşi din acest punct de vedere (ai respectivei decade), s-au reprezentat : *Cele două cumetre din Praga,* muzica de Wenzel Müller (16 februarie 1803), *Inkle şi Jariko,* muzica de Schenk (9 martie 1803), *Contractul,* muzica de actorul Ioan Pátko (13 martie 1803), *Furtuna,* muzica de Dittersdorf (18 decembrie 1803), *Zînele,* muzica de I. Pátko (18 decembrie 1803), *Prinţul Pikko şi Jutka Perzsi,* muzica de Josef Chudi (26 decembrie 1803), *Aurora,* muzica de Gaspard Pacha (30 ianuarie 1804) şi *Tichia de bufon,* muzica aparţinînd vienezului Josif Henneberg (15 marite 1804).

Wenzel Müller (1759—1835), compozitor fecund, a scris peste 200 de opere, de factură epigonică ; multe s-au reprezentat în oraşele Transilvaniei. Dacă s-ar efectua o statistică a autorilor şi a titlurilor incluse în repertoriile trupelor de la noi, W. Müller ar candida pentru primul loc.

Nu ştim care a fost ponderea exactă a muzicii în aceste piese. Se poate presupune că actorii, care interpretau numerele a căror dificultate varia de la o lucrare la alta, erau receptivi la reacţia publicului, şi nu se încumetau să se angajeze în roluri de nivel profesional-muzical. Înseşi numele semnatarilor partiturilor muzicale spun multe. În timp ce Dittersdorf şi Hanneberg sînt cunoscuţi ca muzicieni de prestigiu, Pátko a fost un bun actor, animat de cele mai bune intenţii, dar diletant în domeniul compoziţiei.

Demn de reţinut apare faptul că în stagiunea 1804—1805, alături de piese din repertoriul curent, se prezintă spectacole de balet, ceea ce demonstrează prezenţa în trupa clujeană a unor dansatori. Lucrările coregrafice datorate maestrului de balet Carol Reinwart au fost : *Sărbătoarea chinezească sau două nunţi în aceeaşi zi* şi *Plimbare de primăvară pe mare sau Uraganul*[1].

Alte evenimente, montarea a două opere de E. Méhul : *Două vulpi,* la 14 februarie 1806, *Căutătorii de comori,* la 30 martie 1807.

S-au mai jucat operele comice *Insula dragostei* de Martini şi *Filosofii imaginari* de Paisiello (14 septembrie 1806).

Printr-un act normativ intitulat „Constitutio“, din 1803, s-au stabilit atribuţiile personalului muzical al teatrului din Cluj. Maestrul sau directorul de muzică trebuia să fie calificat şi avea obligaţia să participe la toate repetiţiile, care erau zilnice, decurgînd două ore. Tot „maestrului“ îi revenea datoria să compună o dată la şase luni cîte o lucrare nouă, care să fie jucată. El răspundea de disciplina orchestrei. Instrumentiştii erau pasibili de amendă dacă întîrziau la program. Nu aveau permisiunea să părăsească incinta teatrului în timpul spectacolelor[2].

Orchestra teatrului permanent din Cluj era alcătuită din 15—18 instrumentişti, dintre care numai 3—8 membri aveau salarii permanente, restul fiind angajaţi cu spectacolul. Funcţia de director muzical au deţinut-o : Ioan Lavota, probabil anii 1803—1805, şi Ioan Seltzer, anii

---

[1] Lakatos, I. *A balett kezdetei erdélyben.* În : *Zene történeti irások,* op. cit., p. 49—52.

[2] Lakatos, Ştefan. *Începuturile operei la Cluj,* op. cit., p. 12—21.

1805—1807 (?). Lavota nu a respectat clauza contractului de a compune pentru teatru, în timp ce Seltzer a scris muzică la piesa *Mirele de la țară*, partitură compilatorie [1].

Seria trupelor de operă germane continuă. La Brașov, în 1806 a jucat opere comice o trupă condusă de Iosif Lippe. Compania L. Bladl a funcționat între 1806 și 1808. Se pare că nivelul reprezentațiilor era scăzut. L. Bladl nu a reușit să-și îmbogățească repertoriul cu noi opere, ceea ce nemulțumise publicul, dornic să urmărească noi creații. În absența operelor propriu-zise, se introduc „terțetele pantomimice", în care elementul exterior avea o pondere importantă. Trupa L. Bladl juca și balete.

Se pot indica trei titluri de lucrări coregrafice jucate de trupa lui L. Bladl, avînd în persoana baletmeisterului Heis un activ animator. Spectacolele de balet erau scurte, prezentîndu-se pe afiș alături de piese dramatice. Astfel, la 6 iunie 1806, s-a jucat *Gîndirea vrăjită sau florile minunate,* la 13 septembrie 1806, *Rendez-vous nocturn sau Dogarul,* balet comic în două acte, muzica de Anton Wolanek din Praga. Dintre interpreți, amintim pe Heis, Wirbinger, Boldisch și doamnele Parascovici și Heis. Afișul de la Sibiu din 20 august 1806 oferea baletul în două acte *Orfana din peșteră sau Distracția faunului întreruptă.* Autorul muzicii nu figurează pe afiș. Alt spectacol coregrafic a avut loc la 8 septembrie 1806, cu *Aurora sau Vraja risipită,* balet fantastic. Nici aici nu se indică creatorul partiturii (Gaspard Pacha ?). Subiectul era pe cît de naiv, pe atît de laconic. Aurora și Corindo se iubesc, dar părinții lor se opun unirii lor. Tinerii se hotărăsc să fugă. Se rătăcesc prin munți. După o serie de peripeții năstrușnice, puse la cale de un vrăjitor rău, tinerii, ajutați de zînă, vor învinge, obținînd în final și consimțămîntul părinților pentru căsătorie.

Trupa lui L. Badl a jucat și opere. După afișe, se poate nominaliza opera *Sacagiul din Paris* de Cherubini : (31 mai 1808) [2]. Distribuția reunea numele lui Schwarzhel, Hoffmann, Bladl, Citisch, Doamna Parascovici, D. Düwald, Fischer, Boldisch și alții.

Din 1807, concesia trupei „melodramatice", adică a trupei care juca drame și opere, a fost încredințată de către Consiliul municipiului Sibiu lui Johann Gerger, originar din Brașov, care și-a demonstrat pasiunea pentru mișcarea teatrală. J. Gerger înscrie prin activitatea sa neostoită, desfășurată mai bine de un deceniu, cea mai luminoasă pagină a mișcării teatrale din această perioadă. Pînă în 1810, atestările privitoare la antrepriza lui Gerger nu sînt generoase. Dar și în absența datelor edificatoare se poate susține că directorul Gerger a depus o susținută muncă pentru închegarea trupei, pentru obținerea autorizațiilor de turnee, ceea ce implicit echivala cu recunoașterea autorității sale. Înainte însă de analizarea contribuției trupei Gerger la mișcarea lirico-teatrală autohtonă, sînt de consemnat și alte încercări.

La Iași, în 1809 vine o trupă de actori ruși, condusă de Gaetano Madji, care se adresau, prin reprezentațiile lor, armatelor rusești stațion

[1] Lakatos, Ștefan. *Inceputurile operei la Cluj,* op. cit., p. 15.
[2] Colecția de afișe a Bibliotecii Muzeului Brukenthal—Sibiu.



Afişul trupei Bladl de la Sibiu, din 31 mai 1808,
cu opera *Sacagiul din Paris* de L. Cherubini

nate pe teritoriul Moldovei. Trupa a avut două stagiuni [1]. Potrivit lui Gr. M. Posluşnicu, întreprinderea lui G. Madji a „produs teatru şi muzică“ [2]. În orice caz, nu poate fi vorba de interpretarea unor opere, ci piese de teatru şi eventual vodeviluri, în care era angrenată şi muzica.

Teatrul maghiar din Cluj continuă să se interseze de spectacolele cu muzică şi în deceniul al doilea al secolului XIX. Din păcate, activitatea sa nu a înregistrat aceeaşi intensitate ca în prima decadă. Urmărind diagrama teatrului din Cluj, se remarcă discontinuităţi pentru anii 1811, 1813 şi 1815—1818.

În 1810, se cunoaşte că în funcţia de director muzical a fost Carol Pick, avînd 6 instrumentişti civili şi 12 militari, angajaţi cu spectacolul.

---

[1] Burada, T. T. *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I. Iaşi, Ştefaneli, 1915, p. 94—96.

[2] Posluşnicu, Gr. M. *Istoria muzicei la români*, op. cit., p. 150.

Directorul trupei, Mihai Vancea (Wandzsa) a fost un om cult, format la Viena. Repertoriul jucat se compunea din piese cu muzică acreditate cu ani în urmă. Premierele deveniseră foarte rare. Dintre acestea, se impune *Elizena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului,* a cărei premieră a fost la 31 decembrie 1812. Autoarea acestei lucrări — Johanna Frîncul von Weisenturn, care ar fi de origine albano-română [1]. Nu se știe cine a compus muzica acestei mari piese istorice în 4 acte, dar este notoriu faptul că avea un „dans românesc din țara Hațegului și cîntece românești potrivite piesei" [2].

Teatrul din Cluj a avut stagiuni în 1814 și 1819, dar nu se remarcă nici un titlu al vreunei lucrări muzicalo-teatrale noi [3]. În schimb, se păstrează referințe asupra trupelor germane conduse de Gerger, care au vizitat Clujul în repetate rînduri. Dar asupra acestora vom reveni.

Bucureștiul în 1814, potrivit unei medalii, ar fi avut o trupă de teatru valahă, condusă de frații Provani. Medalia are gravată stema domnitorului Ion Caragea, anul 1814 și legenda : „THEATRUM/VLACHICUM/BUCHARESTINI". Reversul medaliei înfățișează o figură de femeie, ținînd în mîna dreaptă un echer, iar în stînga o mască de teatru, și legenda : „FRATIBUS/PROVANIS" [4].

Cum lipsesc confirmările asupra spectacolelor, fără să eliminăm posibilitatea de a se fi produs, înclinăm mai degrabă să acceptăm ipoteza că la mijloc ar fi o intenție încurajată de Ralu Caragea de a construi la București o sală de teatru, avînd emblema gravată pe medalie : *„Theatrum Vlahicum Bucharestini"* [5]. Proiectul clădirii unui teatru care să ofere trupelor condiții optime desfășurării activității lor o va preocupa pe Ralu Caragea, concretizîndu-l în anii 1817—1818 în ceea ce a intrat în istorie prin denumirea *Sala de la Cișmeaua Roșie.*

TRUPA J. GERGER

Istoria muzicii noastre păstrează cu venerație numele unor personalități care, prin activitatea lor susținută, au jucat un rol marcant în edificarea așezămîntului vieții muzicale. Alături de numele directorilor de operă Cinti, Kuntz, Felder și Rünner, se remarcă și cel al brașoveanului, de origine germană, Johann Gerger, care se înscrie în această cate-

---

[1] Buteanu, Aurel, Dr. *Teatrul Românesc în Ardeal și Banat.* Timișoara, Inst. de Arte grafice, 1844, p. 27. Se crede că această lucrare figurează în repertoriul trupelor transilvănene din 1807.

[2] Afișul reprezentației din 13 decembrie 1821. Cf. Lakatos St. *Începuturile operei la Cluj,* op. cit., p. 52.

[3] Lakatos, St. op. cit., p. 17—21.

[4] Moisil, Constantin. *Două medalii privitoare la istoria artei românești.* În : *Muzica,* București, An I, nr. 1, 1 ianuarie 1921, p. 29.

[5] Masoff, Ioan. *Teatrul românesc. Privire istorică.* București, Ed. pentru literatură, 1961, p. 78—79. Autorul crede că frații Provani ar putea să fi fost impresari italieni de operă.

gorie de muzicieni prin neobosita sa carieră de interpret liric, de compozitor, dar mai ales prin bogata sa carieră de director al trupei de operă ce i-a purtat numele. Avînd un larg orizont muzical, dublat de o bogată experienţă, J. Gerger a ştiut, în condiţiile potrivnice de atunci, să imprime mişcării de operă un nivel ridicat, extinzîndu-i totodată coordonatele repertoriului.

Dacă ar fi să punctăm meritele antreprizelor lui J. Gerger, în prim plan ar trebui relevat că trupa sa a fost într-adevăr profilată pe operă, chiar dacă a jucat şi comedii cu muzică ori piese dramatice, conform cerinţelor publicului de atunci. Că trupa lui Gerger a obţinut cu adevărat specificul de operă o confirmă repertoriul abordat, axat în principal pe creaţii italiene de rezonanţă, şi prezenţa unor solişti cu nume celebre pe scenele europene. Ar fi suficient să invocăm numele cîntăreţei Christina Mareschalschi, avînd în 1810, cînd se angajează în compania Gerger, un palmares bogat în care se înscriu succesele obţinute în Franţa, Anglia, Italia, Austria şi Germania, în operele *Titus* şi *Flautul fermecat* de Mozart şi unele lucrări de Rossini [1]. Cariera sa triumfală a dobîndit-o mai întîi pe scena operei din Neapole, apoi la Paris. S-a bucurat de preţuirea lui Napoleon Bonaparte.

J. Gerger a deţinut conducerea trupelor mai bine de un deceniu, ceea ce reprezintă o excepţie — într-o perioadă cînd după o stagiune sau două directorii renunţau la mandatul lor, copleşiţi de datorii şi decepţii. Gerger s-a menţinut poate şi pentru faptul că a inclus în raza itinerarului, pe lîngă marile oraşe, transilvănene, şi capitalele Moldovei şi Ţării Româneşti. La Bucureşti, a făcut senzaţie prin profesionalismul companiei sale, lăsînd o adîncă impresie în rîndul publicului, ceea ce a avut un rol însemnat în progresul emancipării noastre muzicale. Într-un anumit fel, Gerger prin trupa sa a atenuat diferenţele existente în viaţa muzicală a oraşelor noastre, omogenizîndu-le prin unitatea repertoriului promovat.

Meritele lui Gerger nu se reduc la atît. Conştient de aportul pe care românii transilvăneni îl pot avea în susţinerea trupei sale, din 1815 introduce pe afişele sale titluri în limba română. În acest fel, în mod direct, se recunoaşte că publicul de origine română al reprezentaţiilor lirice era numeros, şi că i se cuvin spectacole în limba maternă. Acest moment are profunde implicaţii politice, deoarece o trupă germană îndrăzneşte să joace în public piese în graiul românesc, grai pe care autorităţile austro-ungare încercau prin toate mijloacele să-l înăbuşe. Mersul istoriei nu putea fi stăvilit. Impetuoasa mişcare pentru libertate a românilor transilvăneni, reprezentată prin evenimentele de la 1784, aveau încă un puternic ecou, iar artiştii lirici germani îl receptează în mod deschis. În acest fel, trupa lui J. Gerger a deschis un nou orizont mişcării teatralo-muzicale din Transilvania.

Istoria trupei lui Gerger pare să înceapă după abandonul lui L. Bladl, deci din toamna anului 1808, dacă nu mai devreme, în concurenţă cu trupa menţionată. Cum s-a arătat, solicitările pentru obţinerea directora-

---

[1] Filtsch, E. *Geschichte des deutschen Theater in Siebenbürgen*, vol. XXIII, op. cit., p. 305. C. Mareschalschi purta şi numele Rothenfels.

tului trupei datează din 1807, dar nu se cunosc dovezi certe. Ostilitățile franco-austriece par să fi avut consecințe nefavorabile asupra mișcării teatralo-muzicale. Totuși, în 1809 Gerger a susținut spectacole la Sibiu. El aspira să obțină monopolul reprezentațiilor în toate orașele transilvănene, și chiar peste munții Carpați. Se știe că în 1810 Gerger deținea conducerea trupei împreună cu vienezul Georg Carl Groszmann. După repetate intervenții, ei obțin concesiunea spre a susține o stagiune la Cluj, care și începe in primăvara anului 1810, venind în concurență cu trupa de teatru maghiară condusă de Mihai Vancea [1]. Acum repertoriul era axat și pe lucrări în proză. Nu lipsesc însă nici operele, singspielurile și baletele : *Răpirea din Serai* de Mozart, *Fagosistul* și *Femeia Dunării* de W. Müller, *Festivitatea de operă întreruptă* de P. Winter și altele de mai mică importanță. La spectacolul inaugural J. Gerger a prezentat un prolog [2].

În stagiunile următoare, Gerger asigură singur conducerea trupei, care efectua periodic turnee. Vara era la Cluj, iar iarna la Sibiu, Brașov [3]. Este interesant de știut că, potrivit cuvintelor lui E. Filtsch, „Elementul de atracție îl constituie, mai ales, piesele muzicale din repertoriul lor" [4].

Trupa lui Gerger este nevoită să facă față unor dificultăți nu numai de ordin artistic. În prim plan se relevă acele opreliști determinate de rivalități naționale. Astfel, la Cluj, consiliul comunal se opune aprobării turneului lui Gerger pentru stagiunea 1811—1812, dar puterea superioară, a guvernatorului, îi dă cîștig de cauză. La unele spectacole se produc acte ostile trupei lui Gerger, care tulbură buna desfășurare a reprezentației. Asemenea acțiuni au putut avea consecințe în stabilirea itinerarului trupei lui Gerger [5]. Cert este că la sfîrșitul anului 1812, la Iași, în casele lui Grigore Ghica de lîngă Curtea domnească, vine un antreprenor neamț, cu o trupă de actori și cu un „orchestru", susținînd spectacole timp de patru luni [6]. Probabil trupa „nemțească" cu „orchestra", care putea vizita Iașul era cea a lui J. Gerger. Supoziția s-ar cere argumentată, dar, spre regretul tuturor, aceasta nu este posibil deocamdată.

---

[1] Informații bogate asupra acestei stagiuni oferă Michael Zay în *Theater Taschenbuch aller in der königlichen Freystadt Klausenburg vom 27. Mai, bis letzten Dezember 1810 aufgeführten Stücke und Opera,* Klausenburg. Lyceal Buchdruckerey, 1810.

[2] Componența trupei. Bărbați : Fischer, Harte, Hoffmann, Jungheim, Kleinmenn, Seiden, Reinwart, Schmidt, Troger, Wolff, Gerger. Femei : Dillée, Eder, Harte, Jungheim, Mareschalschi, Parascovici, Schmidt, Tirlet. Copii : Nanette Dillée, Eduard Gerger și Carl Harte.

[3] Ferenczi, Zoltan. *A Kolozsvari szinészet szintáz története.* Kolozsvár, Aitjai, 1897, p. 245—251.

[4] Filtsch, E. Studiul citat, vol. XXIII, p. 301.

[5] La Odesa exista în acea perioadă un teatru italian permanent, fapt care trebuie avut în considerație. N-ar fi exclus ca unele trupe de operă italiene de la Odesa să fi vizitat pe atunci Iașul și Bucureștiul, trupe despre care să se afle documente edificatoare.

[6] Burada, T. T. *Istoria teatrului în Moldova,* vol. I, op. cit., p. 96.

Nu se întrevede însă posibilitatea identificării unui alt ansamblu teatralo-muzical care să contracandideze pe Gerger. În acest fel, Iaşul se pare că a făcut cunoştinţă anterior Bucureştiului cu trupa lui Gerger.

La 29 sepembrie 1812, corpul — mic ca număr — de balet al trupei prezintă sub conducerea lui J. Kreibig *Sculptorul*. Aflîndu-se la Sibiu, în drum spre Viena, contele Lagarde, însoţit de prietenul său vornicul Dudescu, merge în seara zilei de 1 mai 1813 la operă, unde ascultă *Orbii* [1]. Probabil în acea vreme juca trupa lui Gerger. Interesant este că, urmîndu-şi firul călătoriei, la Timişoara, după cîteva zile, va asista la un spectacol dramatic, rămînînd satisfăcut de jocul actorilor. Deci, atît la Sibiu cît şi la Timişoara, existau trupe teatralo-muzicale.

Din stagiunea 1813—14, trupa lui Gerger se remarcă prin calitatea spectacolelor la care-şi dau concursul multe nume noi [2]. Deţinem două titluri jucate atunci : *Bărbierul de la ţară,* de Johann Schenk, şi *Capelmeistrul,* comedie muzicală de Reichard (?). Pentru a putea face faţă numeroaselor solicitări, ansamblul lui Gerger se divizează uneori în două trupe, vizitînd concomitent mai multe centre urbane.

Stagiunea de vară de la Sibiu din 1815 (mai-septembrie) este edificatoare pentru registrul spectacolelor muzicale ale trupei lui Gerger. S-au reprezentat cel puţin douăzeci şi trei de lucrări, dintre care reţinem · *Răpirea din Serai* de Mozart, *Sacagiul* de Cherubini, *Ioan din Paris* de Boieldieu, *Alexis* şi *Două cuvinte* de Nicolas d'Alayrac, *Iosif în Egipt,* muzica de Volfinger, *Femeia Dunării* de F. Kauer, *Familia elveţiană* de J. Weigl, *Agnes Sorel* de Jirovec, *Bărbierul de la ţară* de J. Schenk, *Copacul Dianei* de V. Martini, opera pantomimă *Vrăjile arlechinului* de Josif Kreibig. După cum se poate constata, autorii, excepţie Mozart, Boieldieu, Cherubini, erau de mai mică însemnătate. În acest fel, se poate afirma că autorii austrieci deţineau ponderea covîrşitoare în balanţa programărilor.

Trebuie avut în vedere însă faptul că, în această epocă, unii compozitori pe care publicul de azi nu-i cunoaşte erau atît de preţuiţi încît îi făceau o reală concurenţă lui Mozart. În această categorie trebuie incluşi J. Schenk cu *Bărbierul de la ţară* şi J. Weigl cu *Familia elveţiană*.

Cel mai popular şi mai constant în repertoriul trupelor transilvănene apare, şi de data aceasta, Wenzel Müller, figurînd cu patru titluri : *Pizzichi, Cumetrele pragheze, Serbarea şerpilor din Sanagora* şi *Cizmarul vesel.*

În mod deosebit se remarcă faptul că în această stagiune Gerger, „în străduinţa de a atrage pe toţi locuitorii oraşului“ [3], reprezintă în limba

---

[1] Lagarde, Le Comte de. Op. cit., p. 365. „Sala este destul de frumoasă, noi văzurăm aici reprezentîndu-se în germană opera Orbii. Aş defini prost emoţia pe care muzica a produs-o asupra mea, am fost înduioşat pînă la lacrimi.“

[2] În stagiunea 1813—1814, figurează bărbaţii : Kamauf, Scotty, Gerger, Boldisch, Kreibig, Seve, Madlseder, Dunst, Reichard, Freudenreich şi femeile : Dillée şi Netti Dillée, Lippe, Scotty, Dunst, Zöllner.

[3] Filtsch, E. *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen,* op. cit., vol. XXIII, p. 310.

Heroisch komische Oper.

III. Abonnement Nro. 5.

Heute Donnerstag den 22. Juny 1815,

wird die hiesige deutsche Schauspieler- und Operngesellschaft, unter der Führung des Johann Gerger, die Ehre haben aufzuführen:

Die Entführung aus dem Serail.

Eine heroisch komische Oper in 3 Aufzügen, von Bretzner. Die Musik ist von Hrn. Mozart.

Personen:

Die Scene ist auf dem Landhause des Bassa.

Der Anfang ist um 7, das Ende nach 9 Uhr.

Un afiș sibian al operei *Răpirea din Serai* de W. A. Mozart, jucată la 22 iunie 1815

Afișul lucrării *Cumetrele Pragheze* de W. Müller, reprezentată la Sibiu de către trupa lui Gerger

Komische Oper.

II. Abonnement Nro. 11.

Heute Sonntag den 11. Juny 1815,

wird die hiesige deutsche Schauspieler- und Operngesellschaft, unter der Führung des Johann Gerger, die Ehre haben, aufzuführen:

Die Schwestern v. Prag

Eine komische Oper in 2. Aufzügen, von Perinet. Die Musik ist von Wenzel Müller, Kapellmeister.

Personen:

Der Anfang ist um 7, das Ende nach 9 Uhr.

română, la 5 mai 1815, la Brașov, comedia cu cîntece a lui Kotzebue, *Vecinătatea cea periculoasă* (autorul muzicii nefiind menționat). Dintre artiștii care interpretau rolurile acestei piese, se remarcă Boldisch și Gerger. Probabil Boldisch (Boldiș) era român. Aceeași trupă mai joacă în stagiunea 1815 și *Pădurea Sibiului*. Că interesul pentru cucerirea publicului de origine română era real, o demonstrează și piesa scrisă în 1816 de către Christian Heiser, *Traian și Loghin sau Cucerirea Daciei* [1].

Din stagiunea următoare, vara anului 1816, se pot indica trei noi opere comice : *Mariana von Montalban*, muzica de P. Winter, *Fata stelelor* și *Piatra iadului*, ambele avînd muzica de F. Kauer. Un titlu nou apare în anul 1817 : *Sargino*, operă în două acte de Paer.

La Brașov, în vara 1817 a dat reprezentații o trupă ambulantă avînd în frunte pe Gottfried Lange. Au jucat *Tichia de bufon* de Schika-

[1] Mărcuș, Ștefan. Op. cit., p. 27.

Große tragisch-komische Oper.

VII. Abonnement Nro. 6.

Heute Sonntag den 17. Septemb. 1815,
wird die hiesige deutsche Schauspieler- und Operngesellschaft,
unter der Führung des Johann Gerger die Ehre haben,
aufzuführen:

Johann von Paris

Eine komische Oper in 2 Aufzügen, nach dem Französischen
des St. Just. von Jos. von Ritter von Seyfried.
Die Musik ist von Boieldieu.

Personen:

Der graue Mann.

Der Anfang ist um 7, das Ende nach 9 Uhr.

Johann Gerger anunță publicul din Sibiu că la 17 septembrie 1815 reprezintă opera *Ioan din Paris* de Boieldieu

neder, *Inkle și Jariko,* muzica de Kauer, *Fricosul* cu muzica de Müller (?) și *Eremitul din Formentera,* muzica de Kollisz. Din septembrie 1817 se cunoaște afișul unui concert dat de trupa Maria Bartolini și Louise Fischer, dar alte date nu se mai păstrează. Acestea vin să indice că alături de trupe consacrate răsăreau ansambluri lirice meteorice.

Relativ la dramaturgia operelor jucate în această perioadă, în pofida unor variații pe tema genurilor — operă comică, singspiel, operă eroică, operă lirică —, structura preconizată era aceeași : părți vorbite alternau cu părți cîntate, arii, duete, terțete, coruri, momente coregrafice și orchestrale. „Operele“ erau concepute după tiparul singspielului, antrenînd numere închise încadrate de scene vorbite. Sesizînd tipul de operă jucat pe atunci, care reclama deopotrivă interpreți actori și cîntăreți, nu facem

altceva decît să evidenţie mmeritele trupei lui Gerger, care oferea un repertoriu variat în cadrul genurilor teatralo-muzicale [1].

După 1816, în activitatea de operă a lui Gerger se produce o cotitură marcată prin reorientarea repertoriului, axarea pe lucrări de amplă popularitate şi rezonanţă pe arena europeană. De unde pînă atunci compozitorii şi lucrările jucate proveneau din mediul vienez, după 1816 creşte brusc ponderea compozitorilor italieni, reprezentaţi în mod strălucit de Rossini. Înlăturarea compozitorilor austrieci, adeseori minori, înseamnă de fapt escaladarea unei trepte interpretative superioare. Şi nu numai. Este adevărat că trupele care au activat în Transilvania au recurs la partituri celebre : lucrări de Mozart, de compozitori francezi de după marea Revoluţie, Cherubini, Méhul, şi chiar de italienii Sacchini, Salieri, Cimarosa şi Paisiello. În ansamblu însă, compoziţiile acestora erau încadrate de titluri aparţinînd unor autori mediocri, care nu au rămas în istorie. Nu includem în această categorie pe A. Hubacek şi W. Müller, care au merite de o altă natură. Ei au furnizat consecvent trupelor transilvănene lucrări noi, pe măsura posibilităţilor, între care unele tratează teme inspirate din viaţa poporului român.

Abordarea repertoriului italan produce saltul valoric semnalat deoarece compoziţiile lui Rossini reprezentau stilul modern, acreditat pe toate marile scene lirice europene, însemnau cultivare belcanto-ului virtuoz, a stilului care va anunţa opera romantică, cu arsenalul tematic şi tehnic care-i era caracteristic. Tocmai acest repertoriu italian, căruia i se alătură şi lucrări aparţinînd altor compozitori, dar cam tot în stil italian, este repertoriul cu care J. Gerger vine la Bucureşti, susţinînd din august 1818 o stagiune lirică în sala de la Cişmeaua Roşie, clădită din iniţiativa domniţei Ralu Caragea. În acest fel, trupa lui Gerger a susţinut stagiuni în toate oraşele mari ale ţării noastre — la Sibiu, Braşov, Cluj, Timişoara, Iaşi şi Bucureşti [2].

Date despre turneul lui Gerger nu ni s-au transmis prin fişe, ci prin scrierile unor martori oculari. François Recordon arată că actori germani joacă de la 1818, că pentru ei s-a construit o frumoasă sală de teatru, care cuprindea aproape o mie de locuri [3]. W. Wilkinson scrie că... „o trupă de actori germani veni la Bucureşti în 1818. Ei au fost angajaţi să formeze un teatru permanent. Călătorul englez lasă să se înţeleagă că Gerger a dat reprezentaţii la Bucureşti şi în 1819, jucînd... „opere germane şi comedii traduse în limba valahă“[4]. Aşadar, *Vecinătatea cea primejdioasă* şi alte comedii deveniseră piese solicitate în programele trupei.

[1] Colecţia de manuscrise Brukenthal păstrează unele fragmente din opere (ştime), datorate lui Voitec Jirovec : *Agnes Sorelli* (partitura ms. datat 1812) şi *Oftalmologul* (1816). Acelaşi autor mai are şi o *Simfonie în mi bemol major* (1808).

[2] Descrierea sălii de la Cişmeaua Roşie şi a interesului manifestat de publicul din Bucureşti pentru operă se poate citi în romanul lui N. Filimon *Ciocoi vechi şi noi*, capitolele *Teatrul în Ţara Românească*, *Femeia a scos pe om din rai* şi *Italiana în Alger*.

[3] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători*, vol. III, op. cit., p. 92.

[1] Wilkinson, W. Op. cit., p. 127.

Cele mai substanțiale relatări despre turneul la București al trupei Gerger le datorăm lui Nicolae Filimon, însăilîndu-le în *Ciocoii vechi și noi*. Lăsînd la o parte unele pasaje care nu par a fi întemeiate, este de observat că scriitorul român se bazează pe anumite realități demonstrabile și prin intermediul altor surse. Așadar, N. Filimon arată că la București sosi „un antreprenor de teatru melodramatic, cu o trupă astfel formată încît să poată reprezenta tragedii, drame, comedii și chiar opere". Dintre interpreți, menționează pe Gerger (Gherghe), doamna Dillée, fiica sa și pe domnul Steinfels. Repertoriul muzical este redat prin titlurile : *La Gazza ladra, Moise în Egipt* și *Cenușăreasa* de Giacomo Rossini ; *Flautul fermecat* și *Idomeneo* de W. A. Mozart. Filimon nu înșiră toate operele, trecîndu-le în categoria „și altele"[1]. Afișul operei *Italianca în Alger* cu care s-a deschis seria spectacolelor trupei germane era tipărit în limba greacă... Reprezentația se bucura de un frumos succes... Răsunetul stagiunii bucureștene Gerger a fost imens. Consecința imediată a fost dorința sădită în inimile unor tineri de a înfiripa trupe românești. Acest deziderat s-a transpus în practică încă după turneul lui Gerger de la Iași. În 1814, tineri boieri reprezintă în capitala Moldovei *Moartea lui Cezar* de Voltaire și *Junius Brutus* de Alfieri. Orchestra care intervenea în antracte și pe parcurs era alcătuită din lăutari[2]. Deci muzica este prezentă la aceste începuturi teatrale autohtone.

Este de presupus că entuziaștii actori amatori români au avut de înfruntat mentalitatea înveninată a boierimii retrograde la adresa activității interpretative. În mediul păturilor înstărite domina o concepție conservatoare relativ la profesiunea actoricească. A se produce pe scenă era nedemn pentru un reprezentant al clasei dominante, o înjosire. Concludent în acest sens sînt rîndurile călătorului Langeron : „Meseria de acrobat și de actor este infamantă în Moldova, și nimic nu ar putea reda mirarea indigenilor cînd au văzut ofițeri ruși dînd concerte și jucînd ei înșiși o tragedie"[3].

Din deceniul al doilea al veacului al XIX-lea se ivesc noi și noi încercări de formații teatrale românești, care joacă piesele : *Mirtil și Hloe* (Iași, 27 decembrie 1816), *Alzira* de Voltaire, *Avarul* de Molière ; apoi seria spectacolelor susținute de elevii școlii lui Gheorghe Lazăr, care au debutat prin renumitul *Prolog* scris de Iancu Văcărescu (1819) : *„V-am dat teatru, vi-l păziți,/ Ca un lăcaș de muze,/ Cu el curînd veți fi vestiți,/ Prin vești departe duse"*.

O altă consecință a turneului Gerger a fost deprinderea publicului bucureștean cu opera, formarea gustului pentru muzica lirică, fapt edificator prin organizarea unei subscripții publice, menționată de Recordon, de circa 100 galbeni, pentru a se putea invita o nouă trupă de operă[4].

---

[1] Filimon, N. *Ciocoii vechi și noi.* București, ESPLA, 1956, p. 210—211.

[2] Burada, T. T. *Încercări despre originea teatrului național și a Conservatorului de Muzică și declamațiune.* În : *Almanahul muzical,* 1877, p. 28.

[3] Bezviconi, Gh. G. Op. cit., p. 154.

[4] Iorga, N. *Istoria românilor prin călători,* vol. III, op. cit., p. 124—125.

Astfel, în toamna anului 1820, Bucureştiul este vizitat de o trupă italiană de operă.

Trupa lui Gerger pare că se dezmembrează sau se divizează, astfel încît în stagiunile 1819 şi 1820 o parte a ansamblului a fost condusă de Scotty, un component de bază al fostei companii.

Care au fost cauzele acestei situaţii ? A stat prea mult la Bucureşti, şi oraşele transilvănene duceau lipsa spectacolelor ? Gerger dăduse faliment pe plan financiar ? O parte a fostei trupe Gerger nu vedea cu ochi buni reprezentaţiile în limba română? Sau nu putea oare să se menţină în ansamblu necunoscînd limba română ? Să fi obosit Gerger ? Iată o serie de întrebări, şi încă altele, la care nu putem răspunde cu rigurozitate. Analizînd datele stagiunilor, rezultă că, în fapt, este vorba de un paralelism, care ar fi putut fi determinat de însuşi Gerger. Trupa lui Scotty a funcţionat în anii 1819—1820, deci exact în perioada cînd, la Bucureşti, Gerger susţinea a doua stagiune. După aceea, Gerger s-a reîntors în Transilvania, reunindu-se cu restul trupei, respectiv, trupa Scotty, deşi nu putem susţine deocamdată cu certitudine sub ce denumire.

În privinţa lui Scotty, ajuns la cîrma trupei germane transilvănene, trebuie spus că el respectă obiceiul de a juca piese teatrale şi opere, menţinînd repertoriul lui Gerger. Se pare că trupa Scotty nu era prea numeroasă : Wittisch, Scotty, Stahl, Kreibig, Nowak — bărbaţi — şi Scotty, Pepi Nowak — femei.

În 1822, la Braşov a activat trupa Josephinei Uhlich, iar în 1823, cea a lui Eduard Kreibig. La Timişoara, din 1820, trupa locală teatrală a fost condusă de Frantz Herzog, care a acordat mult interes muzicii. După 1817, Oraviţa şi Aradul intră în orbita turneelor, odată cu ridicarea unor edificii corespunzătoare manifestărilor teatrale şi muzicale.

Pînă la sfîrşitul perioadei de care ne ocupăm, nu mai dispunem de atestări care să ofere cadrul exact al activităţii trupelor lirice. Este de presupus că an de an s-au manifestat companii lirico-teatrale prin oraşele ţării noastre. Un fapt apare sigur : ceea ce a rămas din trupa Gerger s-a reunit cu trupa Scotty.

Că Gerger a organizat stagiuni la Braşov şi la Sibiu după 1820 rezultă dintr-o menţiune a lui E. Filtsch, relativ la concurenţa pe care i-o făcea în vara anului 1821 trupa italiană, în care „prima donna“ era Angelica Catalani[1].

In stagiunea 1824—1825, J. Gerger conduce din nou compania. Apare pregnant, în acest fel, rolul lui Gerger de animator al mişcării lirice de la noi, deţinut aproape două decenii, contribuind la stringerea legăturilor culturale dintre Transilvania, Moldova şi Ţara Românească.

TURNEUL COMPANIEI A. CATALANI

Reluînd firul istoric al turneelor, notăm trupa italiană a cîntăreţei Angelica Catalani, sub direcţia lui Giovanni Negri şi Domenico Castiglia, care a susţinut spectacole la Bucureşti, Braşov şi Sibiu, în

[1] Filtsch, S. Op. cit., vol. XXIII, p. 313.

1820—1821 [1]. Asupra perioadei exacte cînd trupa poposeşte la Bucureşti, probabil venind din Rusia [2], planează o anumită incertitudine. Se afirmă că ar fi ajuns în cetatea lui Bucur în toamna anului 1820 [3].

Călătorul francez F. G. Laurençon, în însemnările sale de călătorie, arată limpede că trupa italiană venise la Bucureşti în 1820, după ce anterior, timp de doi ani, în „micul teatru", susţinuse spectacole o trupă germană [4].

Un fapt apare curios, Ignatii Iakovenko, în scrisoarea datată Bucureşti, 9 mai 1820, scrie : „La teatru, au uneori loc spectacolele date de trupe italiene sau germane, şi se fac în aceeaşi clădire cu clubul (Cişmeaua Roşie — n.n.)" [5]. Este evident că se referă la trupa germană a lui Gerger, dar nicidecum nu e limpede ce trupe italiene are în vedere. În orice caz, nu putea viza compania de operă italiană din 1821. În legătură cu aceasta, se cuvine făcută precizarea că, spre deosebire de alte trupe, ansamblul italian era exclusiv de operă, componenţii săi fiind cîntăreţi.

„Opera italiană" care ne-a vizitat era o companie prestigioasă, deţinînd mai multe stagiuni la Paris, Londra, Petersburg şi probabil (Odesa). Se pare că nivelul cîntăreţilor operei italiene era deosebit, soliştii posedau voci frumoase, excelînd cîntăreaţa Angelica Catalani (1780—1849), una dintre marile soprane dramatice ale veacului trecut.

După debutul triumfal de la Veneţia, anul 1795, A. Catalani a întreprins turnee în marile oraşe europene. Pentru ea au compus Nicolini, Nasolini, Zingarelli. La Bucureşti, alături de ea se aflau în trupă : Storazzi, Donati, Guglielmi, Bondioli — bărbaţi ; Visconti şi Ro — femei. Şirul reprezentaţiilor, care s-au bucurat de un răsunător succes, a fost întrerupt din cauza evenimentelor sociale din primăvara anului 1821. Trupa, împreună cu numeroşi boieri care o susţineau, s-a îndreptat spre Braşov [6]. Şi aici, compania italiană, cu A. Catalani, activînd în lunile

---

[1] În unele studii se arată că trupa italiană ar fi a Angelicăi Catalani. Adevărul e că pe afişele păstrate nu se menţionează impresarul. Între anii 1811 şi 1817, cu o întrerupere, Angelica Catalani a condus Teatrul italian din capitala Franţei, ceea ce ar legitima presupunerea că trupa venită la Bucureşti ar fi fost în antrepriza sa. Chiar dacă A. Catalani nu ar fi deţinut conducerea trupei, pentru a o deosebi de altele, se recomandă nominalizarea companiei din 1821 prin numele protagonistei A. Catalani.

[2] Cosma, Viorel. *Începuurile teatrului muzical românesc*, op. cit., p. 27.

[3] Massoff, I. *Istoria teatrului românesc*, vol. I, op. cit., p. 101.

[4] Laurençon, F. G. *Nouvelles observations sur la Valachie*, op. cit., p. 360. „Bucureştiul nu are decît un mic teatru. O trupă germană l-a ocupat timp de doi ani ; lucru de mirare, căci boierii sînt extrem de inconsecvenţi şi schimbători. Spre toamna lui 1820, ei invitară o trupă italiană, care de asemenea a fost dispersată de tulburările din 1821".

[5] Bezviconi, Gh. G. *Călători ruşi în Moldova şi Muntenia*, op. cit., p. 215.

[6] Soutzo, N. *Mémoires du Prince...* Vienne, Gerold, 1899, v. 44. Spectacolele nu s-au dat în sala amenajată de Samuel Abraham, ci în vechea sală de spectacole construită de Hirscher (actualul sediu al restaurantului „Cerbul carpatin"), la etajul I, care găzduia balurile.

mai-iunie 1821, a făcut impresie, ceea ce rezultă din cuvintele istoricului J. F. Trausch: „cea mai bună (trupă n.n.) care a fost auzită vreodată la Brașov"[1]. Turneul companiei italiene a fost descris de A. Marienburg, surprinzînd atmosfera și însemnătatea sa ca act de cultură: „O deosebită atenție a produs prietenilor operei trupa italiană pe care întîmplarea a adus-o la Brașov în 1821". Trupa „a prezentat o serie de opere italiene de cel mai modern gust. Primadonă a fost marea cîntăreață Catalani... Donati, Storazzi s-au asociat la același succes, fiind foarte apreciați. Ei ne-au făcut cunoscută muzica italiană care în epoca de glorie a lui Rossini domina pretutindeni scenele"[2].

Într-adevăr, „prietenii" adevărați ai operei din Brașov s-au bucurat de inopinatul turneu, dar ei erau puțini. Opera italiană nu era agreată în orașul de la poalele Tîmpei, fiind susținută doar de refugiații români[3]. Admiratorul, și probabil nelipsitul de la reprezentații Nicolae Suțu arată cauzele pentru care spectacolele nu au putut fi prelungite. „Dar opera nu s-a putut susține mult timp. Numai unii străini o cercetau; indigeni se vedeau prea puțini. Un italian, colonel de dragoni, nu lipsea de la nici o reprezentație, și era indignat din cauza micului număr de privitori, care ne prevesteau închiderea operei"[4].

Care au fost operele cîntate? Afișele păstrate la Brașov[5] nu permit reconstituirea exactă a repertoriului. Se cunosc doar următoarele opere: *Alegerea unui mire* (24 mai 1821), operă în două acte de Carlo Guglielmi, *Lacrimile unei văduve* (16 iunie 1821), operă comică în două acte de Generali, *Cenușăreasa* (17 iunie 1821) și *Bărbierul din Sevilla* (19 iunie 1821), de Rossini. Ca și repertoriul trupei Gerger, repertoriul Operei italiene a fost dominat de „moda" Rossini. Totodată, alături de compozitori celebri, se întîlnesc nume neimportante, de data aceasta de rezonanță italiană.

Indiscutabil, cele patru titluri nu pot fi identificate cu lista completă a operelor. Pe atunci, regula nescrisă a unui element generator de succes era varietatea spectacolelor. Se mai poate adăuga un titlu care ar fi putut fi jucat la București, partitura sa fiind abandonată (sau pierdută) în freamătul părăsirii orașului de teama răscoalei. Este opera tragică *Aristodemo* de Vicenzio Pucitta[6]. Este probabil ca acesta să o fi

---

[1] Cosma, V. *Începuturile teatrului muzical românesc*, op. cit., p. 28; cf. Trausch, I. F. *Collectionen zu einer Partikular Histoire von Kronstadt*. Zweiter Band, 1821, ms. 473, Arhivele Statului, Brașov.

[2] Cosma, V. ibidem; cf. Marienburg, Adolf *Theater und Musik in Kronstadt*. In: *Blätter für Geist, Gemuth und Vaterlandskunde*. Brașov, nr. 16, din 18 aprilie 1839, p. 131—132.

[3] Bogdan, Duică, G. *Ioan Barac. București, Monitorul Oficial.* Imprimeria Națională, 1933, p. 20.

[4] Soutzo, N. Op. cit., p. 45. În continuare: „Îl chema Vilatto (pe colonelul italian n.n.)...

[5] Biblioteca Bisericii Negre — Brașov.

[6] Cosma, Viorel. Op. cit., p. 27. Manuscrisul, întocmit la Londra și datat 1814, se păstrează la biblioteca Conservatorului „C. Porumbescu" din București.

însoţit pe A. Catalani şi în turneul de la Bucureşti, în calitate de dirijor şi corepetitor, şi să-şi fi prezentat lucrarea în faţa publicului bucureştean, la şapte ani de la premiera mondială (Londra, 3 iunie 1814).

Prin turneul companiei de operă italiană de la 1821, avînd-o în frunte pe Angelica Catalani, se realizează încă un pas spre integrarea capitalei Ţării Româneşti în circuitul vieţii muzicale lirice europene şi, astfel, se certifică existenţa mediului român receptor de valori universale. Vom avea imaginea acestui adevăr raportînd operele lui Rossini jucate la Bucureşti şi Braşov de către trupa A. Catalani la premierele italiene absolute şi la premierele lor la Paris. *Bărbierul din Sevilla*: premiera mondială la Roma, 1816, Paris, 1819, Bucureşti, 1821; *Cenuşăreasa*: premiera la Roma, 1817, Paris, 1822, Bucureşti între 1818 şi 1820 trupa Gerger, 1821 trupa Catalani.

Adoptînd aceeaşi metodă şi pentru operele lui Rossini care, potrivit lui N. Filimon, au fost jucate de trupa J. Gerger între 1818 şi 1820 la Bucureşti, se relevă că *Italianca în Alger*, avînd premiera mondială în 1813, s-a cîntat în capitala Ţării Româneşti după cinci ani. *La Gazza ladra* a avut premiera la Milano în 1817, iar la Paris în 1822. *Moise în Egipt*, a avut premiera în 1818 la Neapole, iar la Paris în 1822. Concluzia este că aceste două ultime lucrări menţionate s-au reprezentat la Bucureşti după circa doi ani. De asemenea, mai multe lucrări de Rossini s-au reprezentat la Bucureşti anterior jucării la Paris. Prin aceasta nu intenţionăm decît să subliniem actualitatea vieţii muzicale de operă de la noi[1].

Activitatea muzicală a trupei clujene continuă orientarea anterioară, abordînd piese cu muzică sau lucrări în genul operei comice. Dirijorii teatrului — Iosif Dominic Grosspetter şi apoi, din 1821, Iosif Ruzitska, venit de la Aiud, unde deţinuse postul de dirijor al muzicii garnizoanei militare. Lucrările de bază sînt vechile succese, ca *Tichia de bufon, Familia elveţiană, Agnes Sorel*. Calitatea spectacolelor nu pare să fi strălucit, dovadă anunţurile repetate de pe afişe, în care direcţiunea încearcă prin scuze şi promisiuni să recupereze încrederea publicului. Din stagiunea 1822—1823, se remarcă titlurile: *Iosif şi fraţii săi* de E. Méhul, *Prizonierul* de Della Maria şi *Fuga lui Bela*, operă în două acte după Kotzebue, muzica de Iosif Ruzitska[2]. În acest fel, directorul orchestrei îşi respectă clauza contractuală, compunînd o lucrare în care se relatează fuga în Dalmaţia a regelui Bela de teama invaziei tătarilor. Opera era bazată pe numere muzicale, romanţe arii, ansambluri, scrise într-un stil tributar partiturilor lui Mozart, Müller, C. M. Weber. De altfel, slăbiciunile componistice ale acestei lucrări au necesitat intervenţia hotărîtă a unor muzicieni din fazele istorice ulterioare (Iuliu Erkel, Iosif Heinisch)[3].

---

[1] Desigur, informaţiile provenind de la N. Filimon nu sînt acoperite prin documente certe, prin afişe. Din această cauză afirmaţiile sale trebuie luate în consideraţie cu o anumită rezervă.

[2] Iosif Ruzitska nu are nici o legătură familială cu cei trei fraţi Ruzitska: Francis, Gheorghe şi Wenzel.

[3] Lakatots, Ştefan. *Începuturile operei la Cluj*, op. cit., p. 29.

La 23 decembrie 1822 se prezintă fragmente din operele *Coțofana hoață* de Rossini și *Traian în Dacia* de G. Blangini (1781—1841), profesor reputat al Conservatorului din Paris. Se abordează, în acest fel, lucrări italiene, ceea ce poate indica intenția directorului Lazăr Nagy de a interveni în configurația unui repertoriu care ani în șir nu a oferit publicului decît producții minore. Evident, a fost și aceasta o dezvoltare logică ; abordarea unor opere italiene de compozitori reputați ca Rossini putea prevesti zori noi pentru secția muzicală a teatrului maghiar din Cluj. În mod deosebit, se cuvine evidențiată montarea, fie și parțială, a operei lui Blangini, *Traiano in Dacia,* care, prin tematica sa istorică, legată de formarea poporului român, a avut un larg ecou, fiind deosebit de actuală în epoca acreditării ideilor corifeilor școlii ardelene asupra originii noastre latine. Am îndrăzni să spunem că, pentru publicul clujean de origine română, prezentarea fragmentelor din opera *Traian în Dacia,* operă jucată cu succes în acea epocă pe marile scene lirice ale Europei, a constituit un eveniment important, avînd semnificații adînci de natură artistică și politică.

Directorii trupelor de la Sibiu și Brașov care au succedat lui I. Gerger, Josephina Uhlich și Eduard Kreibig, sînt preocupați de atragerea în continuare a publicului românesc. În acest scop, prezintă spectacole în limba română sau montează piese cu subiecte românești, piese în care se introduc cîntece și jocuri românești.

Eduard Kreibig, muzician complex, compozitor și interpret, a manifestat ca și Gerger interes pentru publicul românesc. Se știe că în 1814 Kreibig a fost „maestru de dans" în casele negustorului sibian Paciurea. Acesta îi acordă sprijinul său, recomandîndu-l altor familii românești. Astfel, la 19 octombrie 1814, îl recomanda lui Hagi Vulcu : „Comedianul Kreibig care va aduce scrisoarea mea este un excelent Tanz-meister și a învățat și pe copiii mei și vă rog să-l recomandați prietenilor voștri, deoarece m-a rugat ca să-l recomand cuiva ca să-și scoată sărmanul cheltuielile"[1]. Este o probă fără echivoc a contactului populației române din Sibiu cu reprezentanții artei muzicale. Se poate presupune că Ed. Kreibig a cunoscut problemele românilor transilvăneni și interesul lor pentru arta lirică, fapt care explică abordarea unei tematici izvorîte din viața românilor, apelînd și la muzica lor caracteristică. Care au fost aceste spectacole ?

Fuga boierilor sau *Sărbătoarea de eliberare din coliba pescarului* (17 septembrie 1822), apropriindu-se ca tematică de mișcarea eteristă ; baletul haiducesc pantomimic *Horia și Cloșca în birt* (14 decembrie 1822), coregrafia de Bogner, muzica de Müller (Wenzel). Partitura prevedea și cîntece. Interpreta și Josephina Uhlich, de la teatrul din Weimar. La 28 decembrie 1822 se reprezintă *Scăparea Țării Românești,* pe afișul căruia, într-un chenar special, direcțiunea trupei își manifesta recunoștința față de publicul românesc[2].

---

[1] Ollănescu, D. C. *Teatrul la români.* Partea II. București, Ed. Academiei Române, 1897, p. 420.

[2] Bogdan, Duică, G. *Ioan Barac.* București, Imprimeria Națională, 1933 ; p. 26—27 ; Mărcuș, Ștefan. *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal și Banat,*

În mod deosebit merită reținut baletul în două acte *Horia și Cloșca în birt*, care, în pofida unei anecdotice convenționale, admisă de autoritățile habsburgice, aducea în scenă, într-un moment cînd ecourile amplei mișcări populare din Transilvania erau treze, figurile conducătorilor răscoalei de la 1784, alături de alte personaje române, ca : Ileana, Stana, Ursu, Florea, Veta, Tudor, Nicu și alți „răzvrătiți". Din păcate nu dispunem de partitura acestei lucrări semnate de Müller (bănuim Wenzel), un autor experimentat de opere, care ar fi putut apela, pentru obținerea unui cadru cît mai veridic, la elementele muzicii populare românești.

Se confirmă teza[1] că în acea vreme teatrul și opera românească erau susținute de trupele străine, care, pe lîngă acțiunea perseverentă desfășurată pentru popularizarea capodoperelor genului în orașele noastre și pentru educația muzicalo-estetică, depuneau un efort în plus pentru obținerea și programarea unor spectacole în care se valorifica elementul românesc ca tematică, limbă și muzică. Acțiunile trupelor lirico-teatrale ambulante de a-și adapta repertoriul la cerințele locale au avut un puternic ecou în conștiința vremii, impulsionînd mișcarea muzicală românească și direcționînd-o înspre însușirea marilor valori, mijloace tehnice și structuri ale artei sonore europene.

---

op. cit., p. 27—29 ; *Istoria Teatrului în România*, vol. I. București, 1965, p. 200—202.

[1] Bogdan, Duică, G. op. cit., p. 26.

Mit gnädigster Bewilligung
wird heute Donnerstag den 14ten November 1822. die Balletgesellschaft aus dem Großherzoglich Sachs-Weimarischen Hoftheater unter der Leitung der Josepha Uhlich die Ehre haben aufzuführen:

Der Selbstmord;
oder:
Der unglückliche Lottospieler.

Ein deutsches Original Drama in Prosa, in einem Aufzuge.

Personen:

Joseph von Wagviel, ein Beamter,	Herr Campi.
Elisabeth, seine Frau,	Mad. Uhlich, die jüng.
Joseph,) ihre Kinder,	Peter Uhlich.
Fritz,) ihre Kinder,	Gustav Mayer.
Anton Glückspiel, ein blinder Kaufmann,	Herr Mayer.
Blase, sein Diener,	Herr Uhlich der ältere.
Konrad, Diener des Wagviel,	Herr Wallensteiner.

Den Beschluß macht:

Horra und Kloska, in der Schenke.

Ein großes pantomimisches Räuber-Ballet in 2 Aufzügen; in die Scene gesetzt vom K. K. Balletmeister Bogner. Die Musik ist vom Kapellmeister Müller.

Personen:

Dermenn, ein ungarischer Edelmann,	Herr Campi.
Sophie, seine Gemahlin,	Mad. Uhlich, die jüng.
Adolph, } seine Kinder,	Gustav Mayer.
Istvan, } seine Kinder,	Franz Mayer.
Louise, } seine Kinder,	Toni Uhlich.
Horra,) Rebellen und Räuber,	Herr Uhlich, der ältere.
Kloska,) Rebellen und Räuber,	Herr Uhlich, der jüng.
Illona,) ihre Weiber,	Dem. Uhlich, d. ältere.
Szanna,) ihre Weiber,	Dem. Uhlich, die jüng.
Urs, Mordbrenner und Räuber,	Herr Mayer.
Petro, Mordbrenner und Räuber,	Herr Popowitsch.
Florra, Mordbrenner und Räuber,	Herr Preg.
Nikefor, Mordbrenner und Räuber,	Herr Fischer.
Thoder, Mordbrenner und Räuber,	Herr Beer.
Isder, Mordbrenner und Räuber,	Lorenz Uhlich.
Marko, Mordbrenner und Räuber,	Peter Uhlich.
Sepra, der Wirth in der Schenke,	Herr Wallensteiner.
Amanna, sein Weib,	Mad. Mayer.
Ferenz, sein Knecht,	Herr Graffius.
Wenzel, ein reisender Handwerkspursch,	Herr Rosenstein.

Preise der Plätze:
Gesperrter Sitz 1 Fl. Parterre 40 Kr. Gallerie 20 Kr.

Die Kassa wird um 6 Uhr eröfnet. Der Anfang ist halb 7, das Ende nach 9 Uhr.

Afişul spectacolului de balet *Horia şi Cloşca*... prezentat la Sibiu în 14 noiembrie 1822

CREAȚIA MUZICALĂ

Vigoarea partiturilor se manifestă direct proporțional cu prezența lor în viața muzicală. Aplicînd acest dicton la creația de la răscrucea veacurilor care au proiectat începuturile muzicii moderne românești, vom fi nevoiți să recunoaștem că lucrările scrise atunci nu revendică brevet de circulație. În contextul creației muzicienilor care au edificat clasicismul vienez, compozitorii de prin părțile noastre sau care au zăbovit pe la noi pe atunci nu s-au impus în mod revelator. Manuscrisele lor, deși au fost zămislite cu ardoare și competență, nu poartă incandescența marilor valori. Temperatura la care au fost supuse inițial nu le-a imprimat durabilitate în timp. Din această cauză, fenomenul componistic autohton își etalează limite artistice, determinate de caracterul incidental al creației, de faptul că dependența autorilor față de modele ilustre era prea mare, anihilînd acel centru vital pentru artiști care este unitatea stilistică și tematică imprimată de gravitația în jurul unui pivot catalizator. De regulă, compozitorii, îndeosebi cei din Transilvania, erau produși de centre muzicale externe, șederea lor aici fiind temporară, ceea ce înseamnă că între diferiții autori nu s-a stabilit acea platformă unitară care să genereze comuniunea de idei și interese, necesară unei mișcări componistice unitare.

Fenomenul componistic autohton se manifestă îndeosebi în Transilvania, unde viața muzicală permitea o mai amplă desfășurare. În cadrul formațiilor muzicale de amatori și profesioniste există un oarecare

climat favorabil creațiilor originale, precum și obiceiul de a dedica partituri unor evenimente și aniversări locale. Creatorii își manifestau adeseori recunoștința față de interlocutorii lor, prin intermediul actului interpretativ, dedicîndu-le lucrări, transpunînd în partitură un eveniment, o aniversare. Se obișnuia ca interpreții înzestrați cu harul creației să fie încurajați să compună. De aici decurge caracterul amator al acestei îndeletniciri. Practic, toți acei care s-au erijat în postură de autori în acea perioadă erau în primul rînd interpreți. Au dat la iveală compozițiile lor avînd întotdeauna în vedere un anumit ansamblu instrumental sau vocal căruia-i cunoștea posibilitățile tehnice. Compozitorii acelei epoci nu au scris *in abstracto*, ci întotdeauna funcțional, urmărind o destinație bine precizată. Caracterul specific al creației s-a repercutat asupra orizontului estetic, care nu permitea o perspectivă prea largă. Neîndoios, cei care au avut curajul să așeze note pe liniile portativului nu s-au gîndit la posteritate, nu au avut aspirații la nemurire. S-au ghidat după principii mai concrete, în virtutea unei satisfacții artistice, a plăcerii de a face muzică.

Au fost compozitorii de la noi la curent cu transformările importante pe care le aduceau contemporanii lor vienezi în domeniul stilului și formei? Au cunoscut ei muzica lor și spiritul noilor idei care guvernau arta sonoră? Fără nici o ezitare, răspunsul este afirmativ. Contactele cu Viena muzicală erau frecvente. Mulți călătoreau în centrul muzicii de atunci spre a-și procura instrumente, partituri, spre a angaja instrumentiști și cîntăreți pentru formațiile transilvănene. Este de presupus că, aflați la Viena, ei frecventau manifestările muzicale. În cadrul acestora răsunau cvartetele și simfoniile lui Beethoven, pe care, în acea vreme, unii muzicanți nu-l înțelegeau. Dacă ne ghidăm după slaba penetrație a partiturilor beethoveniene la noi în acea epocă, putem deduce că muzicanții transilvăneni cu greu îl acceptau pe titanul revoluționar de la Bonn. Mai degrabă l-au preluat pianiștii amatori, ca de exemplu Ralu Caragea. Această constatare ne determină să afirmăm că inovațiile lui Beethoven erau neînțelese de muzicienii de la noi, care, după cum s-a văzut, organizaseră o coaliție împotriva sa, anatemizîndu-l, fapt ce a împiedicat răspîndirea muzicii sale. F. Caudella, Ruzitska și alții erau autoritățile muzicale ale Clujului. Or, dacă ei își manifestau antipatia pentru muzica lui Beethoven, considerîndu-l, în termenii noștri, „avantgardist", este lesne de înțeles de ce a întîrziat procesul penetrației muzicii sale.

Muzicienii clujeni se orientau înspre Haydn și îndeosebi Mozart, el însuși un mare discipol al creatorilor formați în tradiția școlilor de la Mannheim, Salzburg. Mai degrabă au exercitat influențe compozitorii profesori ai lui Beethoven, ca, spre exemplu, J. Schenk, autor cîntat la noi de trupele muzicale. Adeziunea compozitorilor se îndrepta spre stilul muzicii lui Dittersdorf, mai ales în genul liric, unde numerele închise de factură restrînsă deveniseră tipare curente. Pastișarea unor pagini mai mult sau mai puțin celebre era modalitatea cea mai simplă pentru a se cîștiga aderența auditorilor. Cu cît o melodie, coral sau arie, prezenta mai multe atribute comune, cu atît avea șanse mai mari spre a obține popularitatea. Or, aceasta se urmărea în primul rînd. Comodi-

tatea acestei opțiuni se traducea în practică prin lansarea pe podiumul concertant a multor pagini stereotipe, cenușii, lipsite de relief și individualitate.

Creația muzicală a acestei perioade este eterogenă și datorită faptului că reprezentanții săi nu au fost individualități marcante. Trăind la umbra marilor creatori ai epocii, autorii de la noi pot fi calificați ca meșteșugari buni, chiar perfecți, care s-au preocupat în mai mică măsură pentru originalitatea muzicii lor. Din această cauză compozițiile lor nu au pregnanță și distincție. Regula generală este infirmată totuși de cîteva exemple răzlețe.

În general, compozitorii ne sînt cunoscuți prin puține lucrări, dispuse într-un cerc tematic și structural de mică altitudine. Afirmația nu va fi contrazisă de creația unor compozitori prolifici într-un anumit gen, apărînd supradimensionată cantitativ. Calitatea în acest caz lasă de dorit, deoarece același clișeu se multiplică la scară aritmetică, fără nici o modificare substanțială. Reproducerea aceleiași scheme în muzică, deși înlesnește procesul receptării, nu este de natură să ofere premisele unei detașări artistice. În artă nu valorează persistența interferențelor, ci trăsăturile distinctive care conferă partiturii valoare de unicat.

Deși creația era reprezentată prin cîteva nume importante pentru peisajul muzical al acestei perioade, ea nu se situează pe o platformă superioară fazei anterioare. Nici un compozitor nu atinge nivelul atins de Sartorius-senior și Sartorius-junior, care, deși s-au menținut în cadrele unor genuri sacre, erau înzestrați cu remarcabilă fantezie creatoare dublată de o rafinată măiestrie.

Fenomenul componistic prezintă simptomele unui impas datorită incapacității sale de a se autodepăși. Persistența în anumite norme echivala cu imobilitatea creatorilor, cu incapacitatea de a sesiza calea unei noi reprofilări și, odată cu aceasta, a definirii unor trăsături capabile să imprime procesului de creație vervă și spontaneitate. Ieșirea din acest punct mort va fi posibilă numai atunci cînd se vor întrezări virtuțile funciare ale melosului popular ca factor de emancipare a unor noi entități stilistice.

Trebuie subliniat faptul că din această etapă istorică a muzicii românești datează noi probe ale interesului unor interpreți-compozitori pentru folclorul nostru, interes concretizat în partituri care demonstrează experimentul simbiozei între citate melodice populare românești și tiparele unor procedee și forme de factură profesionistă europeană. Cel mai proeminent eveniment în această ordine de idei rămîne, în absența partiturilor care nu se lasă descoperite, dar care au existat, *Capriciul* lui Bernard Romberg, în care se valorifică melodii valahe și moldovene. Muzicienii care sesizează valențele libere ale cîntecelor populare nu erau români, ci străini, aflați în trecere sau stabiliți temporar la noi. Contactul lor cu muzica românească nu este profund, ci de suprafață, ceea ce se va răsfrînge asupra compozițiilor în care trăsăturile structurale ale muzicii populare au fost exteriorizate și preluate convențional. Dar chiar și în acest fel impropriu de a grefa plasma sonoră românească pe trunchiul muzicii europene, se cuvine remarcat pasul înainte făcut

pe drumul emancipării și afirmării muzicii profesioniste la noi. De asemenea, nu trebuie nesocotit adevărul că, înainte de a avea o creație muzicală românească grație compozitorilor români, a existat o creație muzicală românească datorată unor compozitori străini.

MUZICA VOCALĂ

Dintre genurile muzicii vocale, trebuie remarcat, în primul rînd, *cîntecul de luptă* pentru libertate și dreptate socială, afirmat sub impulsul ideilor Revoluției Franceze. Fizionomia cîntecelor de acest tip se caracterizează printr-o melodică pregnantă, de largă cantabilitate, avînd un desen ritmic activ, energic. De obicei, cîntecele se intonau la unison. Există atestări că din ultima decadă a veacului al XVIII-lea *Marsilieza, Carmagnola* și *Ça ira* au răsunat în cercurile progresiste de la noi, fie în înfățișarea lor inițială, fie într-o formă prelucrată ca text, adaptată unor condiții locale. Dintr-o scrisoare a negustorului francez Hortolan, stabilit la București, adresată consulului francez Marie Desroches de la Constantinopol, rezultă că tinerii intelectuali din Țara Românească, în 1793, solicitau cîntece iacobine[1]. Că le-au obținut, în cele din urmă, și că le cîntau după 1800, confirmă Ion Ghica[2]. Foarte răspîndită era varianta greacă a *Marsiliezei,* cunoscută sub denumirea lui *Rhigas*[3].

Cîntecele de luptă, revoluționare, sînt relatate și de către doctorul transilvănean Ioan Piuariu, care, aflîndu-se în 1798 la Iași pentru o operație de ochi a vistiernicului Balș, povestește că în Transilvania era un puternic spirit revoluționar; expresia acestuia fiind cîntecele. Pînă... „și în sate se aud cîntece revoluționare în românește și ungurește“. În continuare, arată că profesorul de latină de la Iași, Wengerski, polon de origine, despre care se știe că a fost spion, a notat un vers cîntat de revoluționarii transilvăneni : *„Bonaparte nu-i departe/ Vin digrabă, fădreptate“*[4].

---

[1] Scrisoare din 15 octombrie 1973 : „...Mi-au cerut cîntecele pe care le am, pentru a fi traduse în grecește. N-am îndrăznit să le dau, ca să nu se vorbească de mine. Ei sînt deznădăjduiți că nu le-au obținut. Oare să le dau ?“ (Odobescu, A. I. *Documente privitoare la istoria Romînilor.* Urmare la colecțiunea lui Eudoxiu Hurmuzachi, supl. I, vol. II, 1781—1814. București, 1885, p. 94) ; cf. Ghencea, C. C. *Din trecutul culturii muzicale românești.* București, Ed. muzicală, 1965, p. 179.

[2] Ghica, I. *Scrisori către V. Alecsandri,* vol. III. București, Alcalay, p. 40—41.

[3] Breazul, G. *Pagini din istoria muizicii românești,* vol. II. București, Ed. muzicală, 1970, p. 154.

[4] Vianu, Al. *Ioan Piuariu în Moldova.* In : *Studii de istorie.* București, Ed. Academiei, nr. 4, 1961, p. 936. Lui Napoleon al III-lea i s-a vorbit despre acest cîntec, citirea sa producîndu-i mare plăcere. Vezi și Alecsandri, V. *Napoleon III. Trei audiențe la palatul Tuileriilor în 1859.* In : *Convorbiri literare.* Iași, XII, 1878, nr. 7.

Care au fost acele cîntece revoluţionare, cîntece de libertate[1] răspîndite în păturile săteşti şi orăşeneşti din Transilvania? Este o întrebare la care nu cunoaştem răspunsul. Probabil cîntecele Revoluţiei Franceze, probabil melodii populare cu rezonanţele vechilor balade, cărora li s-au ticluit versuri noi, adecvate. Mai puteau intra în competiţie şi melodii celebre auzite în reprezentaţiile trupelor de operă, care, prin transmisie orală, erau apoi fredonate pretutindeni. În procesul preluării unor asemenea melodii de operă, se interpuneau modificări, li se adaptau texte care puteau conferi noului produs un caracter dinamic, mobilizator. Cum nu cunoaştem compozitori care să se fi impus în creaţia de cîntece de luptă, patriotice din această perioadă, înclinăm să credem că autorii unor prezumtive cîntece erau marii interpreţi, conducători de tarafuri, cărora li se pot alătura şi dascălii stranelor, al căror rol în perpetuarea tradiţiei dar şi în introducerea unor formule melodice de rezonanţă europeană nu poate fi contestat. Dacă admitem acest punct de vedere, vom fi de acord că anonimatul domina în procesul componistic al cîntecelor patriotice, la fel cum anonimatul trona şi asupra fenomenului creaţiei populare.

Dintre cîntecele de luptă autohtone avînd rezonanţă socială se remarcă *Bate, Doamne, pe ciocoi* :

Allegro con brio

Ba - te, Doam-ne, pe — cio - co - i, Mu - gur, mu - gu - re - lu, —
Cum — ne bat şi ei pe no - i, Mu - gur, — mu - gu - re - lu,
Cum — ne bat şi ei — pe no - i, Mu - gur, mu - gu - rel. —

Versurile exprimă atitudinea răsculaţilor lui Tudor faţă de boieri:

Bate-i, Doamne, pe ciocoi,
Mugur, Mugurelu,
Cum ne bat şi ei pe noi,
Mugur, Mugurel.
Şi du-i, Doamne, peste munţi,
Să umble goi şi desculţi.
Să-i văd, Doamne, flămînzi, goi,
Cum ne-au mîncat ei pe noi.
Să-i văd slugi pe la streini,
Că mult sînt cu noi haini.
Să-l roage pe Dumnezeu
Să-i scape de chinul greu.
Iar tu, Doamne, să-i trăzneşti,
Inima să-mi răcoreşti.

Acest cîntec se va perpetua sub denumirea „*Mugur, mugurel*"[2]

---

[1] Aşa le numeşte C. D. Aricescu în *Istoria revoluţiunii române la 1821*. Craiova, Ed. Typographică română G. Chitiu şi I. Theodorescu, 1874, p. 131.

[2] Breazul, G. *Pagini de istoria muzicii româneşti*, vol. II, op. cit., p. 182—183.

D. Vulpian, care a notat acest cîntec în *Balade, colinde, doine, idyle* (nr. 27), precizează că l-a auzit de la vestitul lăutar Moş Puiu, care ştia că a fost compus de Ilarion Argeşiu, unul din colaboratorii lui Tudor Vladimirescu [1]. În acest fel, avem de-a face cu o creaţie vocală atestată ca aparţinînd unui autor, transmisă pe cale orală.

Profilul melodic al acestui cîntec influenţat de stilul oriental vădeşte descendenţă din vechile balade şi cîntece haiduceşti, avînd o desfăşurare parlando-rubato. Spre deosebire de cîntecele Revoluţiei Franceze, *Bate, Doamne, pe ciocoi,* prin arabescurile sale melodice, salturile de septimă mare şi mică şi nonă mică, nu a fost un cîntec de grup, destinat a fi intonat în colectiv, ci o melodie ce se interpreta de către un singur cîntăreţ. Constatarea nu înseamnă că în anumite împrejurări sau în anumite momente ale cîntecului nu se putea fredona de către mai mulţi. Preluarea de către creatorul anonim din vremea băjeniei lui Tudor a modelului folcloric a favorizat transmiterea atributelor structurale ale muzicii populare vocale, inclusiv a dominantei individuale. Mai tîrziu, atunci cînd unor modele folclorice li s-au aplicat tiparele muzicii profesioniste, se va impune cîntecului de luptă o desfăşurare melodică propice cîntării în grup. Vor dispare formulele melismatice, vocalizele, ritmul imprimat de stilul parlando.

Din anii mişcării eteriste s-a păstrat *Cîntecul lui Veniamin,* reflectînd dragostea de ţară a mitropolitului Moldovei, silit de evenimente să se autoexileze pentru o vreme[2]. Dorul după plaiurile Moldovei se redă prin fraze de factură orientală, tînguitoare, alcătuind scara cromatică cu secunda mărită între treptele 2—3 şi 6—7. Desigur, autorul nu se menţine în glasul iniţial, VI, ci modulează în glasurile V şi VIII. Ornamentele şi o anumită tensiune oscilantă contribuie, de asemenea, la dobîndirea unei sfere afective de dor, jale şi dragoste pentru Moldova :



---

1 Datorăm lui Gheorghe Ciobanu semnalarea acestui exemplu.

2 Barbu Bucur Sebastian. *Un cîntec cu conţinut patriotic la începutul veacului trecut.* În : *Muzica,* Bucureşti, an XVII, nr. 4, aprilie 1967, p. 25—28. Cîntecul se păstrează în notaţie psaltică în ms. 3244, Biblioteca Academiei R.S.R.



Și de data aceasta autorul este cunoscut : Veniamin Costache. Circulația acestei piese a fost considerabil mai restrînsă. Probabil și datorită puternicelor efigii ale muzicii orientale. Printr-un asemenea cîntec, și încă de rezonanță patriotică, avem dimensiunea tributului plătit de către cărturarii români muzicii greco-turcești. Ce diferență considerabilă între melodia *Plîngerii lui Veniamin* și *Bate, Doamne, pe ciocoi,* ca să nu ne referim la cîntecele patriotice de mai tîrziu, care se debarasează complet de inflexiunile cu ifos de Țarigrad.

Cîntecul liric constituie o altă specie a muzicii vocale. Din punct de vedere istoric și tipologic poate fi considerat o formă precursoare a liedului românesc. Evoluția formelor vocale, sub influența muzicii clasice și a literaturii românești, aflată în plin proces de afirmare, s-a desfășurat sub semnul unor metamorfozări structurale, preluînd atribute specifice din cele mai diverse modalități caracteristice epocii : cîntecul oriental, romanța orășenească, stilul lăutăresc și aria de operă. Confruntarea acestor straturi și genuri atît de diverse, determinată de vastele încrucișări de rezonanță muzicală, a înlesnit fuzionarea lor și constituirea unor noi tipare, capabile să dea sens artistic unor sentimente adecvate modului de viață modern.

Platforma literară a cîntecelor se datorează primilor noștri poeți, care, sprijinindu-se pe matricea versului popular și preluînd sugestiile iluminiștilor francezi, au prefigurat zorile preromantice. Predominant în poezia lui Ienăchiță, Alecu și Nicolae Văcărescu, Matei Millu, Ioan Cantacuzino și Costache Conachi este tonul anacreontic, înclinația spre erotism și senzualitate. Acest registru tematic va caracteriza cîntecele mult gustate în primele decenii ale secolului al XIX-lea, încredințate de autori lăutarilor, acei tainici „curieri ai inimilor". Multe poezii scrise de eminențele amintite, reflectînd anumite realități amoroase, erau concepute

pentru a purta melodii. Lăutarii le găseau corespondentul melodic, mai vechi sau mai nou, inventau motive inedite, și astfel le dădeau brevet de circulație în mahala. Obiceiul vremii de atunci făcea ca îndrăgostitul... „umbla cu lăutarii cîntînd toată noaptea pe sub ferestrele dulcineii sau, dacă era poet ca și Conachi, făcea versuri pe care... nu le da la gazete, nici la tipar, ci punea pe lăutari să le cînte“ [1].

Așadar, componentul poetic al cîntecelor avea paternitate declarată ; autorii componentului muzical, unde interveneau lăutari mai mult sau mai puțin celebri, intrau în anonimat. Într-un anumit fel, se poate susține că toți lăutarii, șefi de tarafuri, erau creatori, plăsmuitori de noi cîntece, îndeosebi pe texte poetice contemporane lor. O altă caracteristică este aceea că, spre deosebire de cîntecul de luptă, patriotic, eminamente vocal, cîntecul liric, de dragoste, se interpreta de către un solist cu acompaniament instrumental. În saloanele epocii asemenea cîntece se executau acompaniate la pian sau chitară.

Muzical, cîntecul vocal se edifică în principal prin valorificarea filonului oriental. Melismele, oscilările intervalice cu porniri și reveniri la același ton, stilul înflorat, asimetria ritmică, intervalele mărite sînt cîteva din datele tehnice adoptate. Se simt și influențele romanței rusești și a chansonului francez, printr-o tendință de simplificare a conductului melodic, preferința pentru intervalul de sextă și o mai riguroasă desfășurare ritmică, în care timpii binari sînt preferați. Repertoriul operelor străine intră de asemenea în competiție, oferind modelul unei cantabilități de largă respirație, o anume construcție arhitectonică a frazelor, a întregului flux melodic. Tot opera oferă tiparele armonizării, care începe să fie tot mai mult observată și adoptată.

Din creația lirică menționăm : Ienăchiță Văcărescu — *Tot mîhnire pentru mine* [2]; Costache Conachi — *Zori de ziuă se revarsă, Ochișori frumoși, Într-o zi de dimineață, Moarte, moarte, ce nu vii ?, Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine, Vremea despărțirii, Mă sfîrșesc, amor, mă doare, Dorul tău mă prăpădește, O inimă ce suspină...* [3]

---

[1] Sion. G. *Suvenire contimpurăne*. București, 1888, p. 90. Cf. Barbu Bucur, S. *Cîntece pe versuri de Costache Conachi*. În : *Studii și cercetări de istoria artei*. București, Ed. Academiei R.S.R., seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom. 16 nr. 1, 1969, p. 84.

[2] Cîntecul a fost publicat în studiul lui Gh. Ciobanu, *Folclorul orășenesc*, op. cit., p. 56.

Ivașcu, G., în *Istoria literaturii române*, vol. I. Bucuești, Ed. științifică, 1969, p. 336, arată că a circulat în Europa un cîntec grecesc de Ienăchiță Văcărescu, datorită lui P. A. Guys, care l-a publicat în *Voyage littéraire de la Grece ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes*. Paris, 1771. Cîntecul a fost tradus în limba franceză de către L. J. Lemercier și a apărut în 1825 în volumul *Chants héroiques des montagnards et matelots grecs*, vol. II. Paris, 1824, p. 108 : „Chant de Jenakitza, *Battu des vents de la tempête*“.

[3] Barbu Bucur S., în *Cîntece pe versuri de Costache Conachi*, op. cit., p. 79—96, publică mai multe cîntece pe versui de C. Conachi.

Cîntecul Moarte, moarte, ce nu vii? [1] are o melodie tipică erotismului de rezonanță orientală, specific vieții noastre de la începutul veacului. Se remarcă bogăția vocalizelor și intervalica presărată cu secunde mărite :



Vremea despărțirii prezintă o altă sferă intonațională, desprinsă din sfera muzicii europene, păstrînd însă unele reminiscențe orientale [2]. Se observă mersul treptat în cadrul unei cvinte ascendente și formula melodică din cadența primei fraze, care va fi larg folosită mai tîrziu, inclusiv în creația compozitorilor precursori :



Interesantă este structura acestei melodii, avînd trei fraze în lanț a cîte șapte măsuri fiecare, 6 în 2/4 și 1 în 3/4 : A B (B Av) C.

---

[1] Transcris și publicat de Gh. Ciobanu în studiul amintit, p. 56, după Ms. rom. 3244, Biblioteca Academiei R.S.R.

[2] Barbu-Bucur, S., în *Cîntece pe versuri de Costache Conachi*, p. 93, publică acest cîntec după Ms. rom. Biblioteca Academiei R.S.R., nr. 945. Poezia lui Conachi are titlul inițial *„Ceasul despărțirii"*.

De remarcat că o serie de cîntece compuse pe versurile lui C. Conachi, și nu numai, vor reveni obsedant în colecțiile sau prelucrările de melodii populare din secolul al XIX-lea, ceea ce demonstrează circulația și penetrația lor.

La fel ca în timpul lui Sartorius-senior, deosebit de solicitată era aria pentru solist vocal cu acompaniament instrumental cameral. Acest gen era integrat în muzica cultică, și se executa cu prilejul unor sărbători sau evenimente familiale. În constituția ariei se evidențiază caracterul liric sau dramatic al expresiei, vocalitatea frazelor muzicale, structura ternară, acompaniamentul conferit unor instrumente, ca viori, clarinet, oboi, orgă. În anumite cazuri, orga singură asigură partida instrumentală.

Desigur, stilul ariei de la începutul veacului XIX nu rămîne același, neschimbat, comparativ cu stilul lui J. Sartorius-junior, un maestru al scriiturii baroce. În substanța muzicală se interferează procedee și formule specifice stilului clasic vienez din prima perioadă. Ilustrează creația de arii compozitorii : Michael Beer — *Arie în re major* (1800), *Arie de ziua numelui* (1808) ; Johann Gerger — *În societatea veselă,* pentru sopran solo, două viori și violoncel (1808) ; Samuel Brautsch — *Cîntec alternant în sol minor* (1823) ; Johann Knall — *Aria de tempore* (1787), *Arie de Crăciun* (1820), *Arie în do major* (1820), *Aria Recordationis* (1820).

A. Hubacek a compus cîntecele pentru voce și pian : *Necesitățile mele, Cel mulțumit, Iarna, Visul, Către lăută, Dorințele mele,* probabil și *Tăcerea pustiului.* Acestea au fost tipărite la Viena în 1800, într-un al doilea volum de arii pe versuri de poeți germani. Fără să iasă din canoanele vremii și fără să exceleze prin forța inspirației, cîntecele vădesc un real meșteșug componistic, o autoritară stăpînire a genului vocal.

Creația corală a fost mai modest reprezentată. Explicația acestui fenomen se află în practica muzicală. Formațiile corale se întîlneau doar în cadrul bisericilor. Aici se obișnuia să se cînte pe mai multe voci, cu acompaniament instrumental. Pentru varietate, din cînd în cînd se putea auzi corul a cappella, în coraluri și unele piese special compuse. Se pot indica : Michael Beer — *Veni sancti Spiritus* (1817) ; Anton Hubacek — *Cor în do major* (anul?); Johann Knall — *Cor în re major* (1798).

Creația corală a cappella se menține într-un cadru stilistic contrapunctic, cu ample desfășurări. Mai rar se apela la scriitura eminamente homofonă, deoarece aceasta constituia apanajul coralului. În general, se poate susține că fantezia compozitorilor se menține în dogmele înscăunate. O lucrare se considera reușită dacă era scrisă cît mai scolastic, mai comun. Această mentalitate, care a acționat și asupra altor genuri, a fost atît de puternică, încît nu se schițează nici cel mai nesemnificativ gest pentru a o contrazice. Finalmente, conformismul față de canoanele vremii s-a soldat cu lucrări fade, fără fantezie, neinspirate, dar scrise corect, cu meșteșug. Nu fac excepție de la această regulă nici corurile cu acompaniamentul orgii.

Ceva mai inventivi apare Filip Caudella în motete, în accepția epocii de care ne ocupăm, lucrări vocal-instrumentale. Motetul se înfățișează ca un gen concertant, cu o desfășurare amplă, într-o singură mișcare, avînd un suport instrumental colorat. Caudella ne-a transmis două tipuri de

motete : pentru solist, cor și grup instrumental și pentru cor și ansamblu instrumental. Din prima categorie face parte *Vias tuas Domine* (1819), pentru solo sopran, cor la patru voci, 2 viori, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 corni, 2 fagoturi, viola di alto, violoncel, orgă și timpane. Piesa se remarcă printr-o țesătură contrapunctică în care aportul compartimentului instrumental este chemat să creeze o țesătură luxuriantă, cu nuanțe multiple, spre a îmbogăți paleta timbrală. F. Caudella posedă tehnica vocală, în linia melodică a sopranei care concertează se relevă îmbinarea stilului cantabil și recitativic :



A doua categorie este ilustrată prin : *Cantate Domino,* motet în *si bemol* major pentru cor și 4 viori, violă, 2 oboaie, violoncel — orga este aici instrument concertant ; *Protector noster,* motet în *si bemol* major, pentru cor, 2 viori, 2 clarinete, violoncel și orgă [1]. Anul compunerii acestor partituri nu se cunoaște.

Muzica acestor motete gravitează într-o zonă apropiată preclasicismului. Se regăsesc ecourile monumentalelor pagini vocal-simfonice ale lui Händel, ale lui J. Haydn. F. Caudella urmărește o cantilenă variată în expresie, persistența aceleiași idei poetice favorizîndu-i aprofundarea imaginii dominante. Vom putea aprecia măiestria sa în conducerea vocii umane și chiar diapazonul stilistic pe care-l animă în partida de soprane a motetului *Cantate Domino :*



[1] Motetele lui F. Caudella se păstrează la Arhivele Statului din Sibiu, provenind din fondul Brukenthal, JJ nr. 71—75.

Anton Hubacek pare mai avansat în receptarea stilului epocii. O dovedește melodia viorii prime din *Te Deum,* pentru cor, 2 viori, 2 oboaie, 2 corni, 2 tromboane, timpan și orgă :



Din categoria formelor mai complexe ale muzicii vocal-instrumentale au fost abordate *dicta,* cantata și *missa.*

Este adevărat că s-a compus muzică pentru numeroase servicii divine din anumite duminici și sărbători. Excelează în acest domeniu Johann Knall, un bun muzician, posedînd o solidă cultură muzicală. Din păcate, orizontul creației sale s-a mărginit la genurile muzicii sacre, legată de un text, adeseori de circumstanță. Vom avea o imagine asupra felului în care structurează o lucrare în acest gen după *Reprezentație muzicală pentru a treia duminică din postul „Judica",* pentru patru voci, două viori, doi corni în *sol* și orgă (1822) [1], compusă din : Andante, introducere instrumentală, și Coral, Arioso, Tutti (coral). Stilul este baroc, afișînd o scriitură îndeosebi instrumentală, de virtuozitate.

Tot J. Knall continuă să scrie *dicte,* adică lucrări mai restrînse vocal-instrumentale, continuîndu-l pe Sortorius-junior. Cunoaștem douăsprezece dicte scrise în primele trei decenii ale secolului XX de către J. Knall, lucrări care conțin pagini plăcute la auz, reconfortante. Compozitorul stăpînește cu dezinvoltură tehnica vocală, explorînd variat resursele registrelor. Mînuiește cu aceeași ușurință și aparatul instrumental, întotdeauna cameral, realizînd un discurs suplu, bogat în broderii, pe suportul liniilor vocale. J. Knall, deși cunoaște tehnica contrapunctică, se îndreaptă mai mult spre principiul homofoniei clasice, preluînd ad litteram experiența unor nume ilustre. Și lui ca și altor compozitori ai epocii, i se poate reproșa o anumită comoditate, o relativă atitudine paseistă, care i-a frînat afirmarea individualității creatoare. J. Knall confirmă dictonul că în umbra marilor copaci nu mai pot crește alții. Este aceasta o anumită teamă de propria-i afirmare ? Poate fi considerată lipsa îndrăznelii sale stilistice, ca și a altora, drept fenomen de recul întîrziat ? Fără îndoială că J. Knall a purtat povara eclectismului în mod conștient, neaspirînd decît la o corectă îndeplinire a obligațiilor sale de cantor și organist, obligații care stipulau arii, coruri, dicte, servicii divine și cantate. Însuși faptul că nu a trecut frontiera genurilor adecvate cadrului sacru vorbește de la sine pentru caracterul limitat al profilului său componistic.

Și de la M. Beer ne-a rămas un *Dictum* pentru cinci voci și orgă (1808).

Cantata apare în această fază cu denumirea sa proprie. Desigur, genul sub alte nomenclaturi apăruse mai de mult. Acum însă se specifică cadrul exact a ceea ce și noi înțelegem prin cantată. În 1790 și 1795 J. Knall compune cîte o *Cantată funebră.* Cele mai reprezentative lucrări

---

[1] Partitura acestei lucrări, ca de altfel și a altora la care ne referim în aceste rînduri, se află în posesia Arhivelor Statului din Sibiu.

din această categorie sînt : *Cantata în re major* (sfîrșitul secolului XVIII) și *Cantata Racordationis* (1789) de Imler [1].

Cantata Racordationis, în *re* major, poartă numărul 71, ceea ce înseamnă că Imler a compus multe lucrări, care însă nu se cunosc. Acest lucru este regretabil, deoarece, dacă și alte compoziții au fost de același nivel, înseamnă că s-au pierdut partituri valoroase. *Cantata Racordationis* a fost scrisă pentru sopran, două altiste, doi tenori, doi bași, două flaute, două viori, fagotto obligato, doi corni, violă, violoncel și cembalo. Cantata are patru părți : Aria di tutti, în *re* major (Allegro), Aria de tenor, în *la* major (Un poco andante), Aria de bas, în *sol* major, și iarăși *Aria* di tutti, în *re* major (Allegro). Se observă în muzica lui Imler o deosebită claritate a scriiturii, fluență în depănarea discursului, generozitatea liniei melodice, fapt elocvent în linia Ariei di tutti cu care începe cantata :



O cantată funebră interesantă, datorată lui Johann Sartorius-junior, datează din 1786 ; ea a fost concepută pentru soliști, cor la patru voci, 2 tromboane, 2 flaute, 2 oboaie, 2 viori, viola, 2 corni, 2 clarinete, timpan, fagot și violoncel și orgă[2]. Momentele cantatei demonstrează intenția autorului de a contura o expresie bogată în nuanțe : cor (lento), recitativ, arie (lamentuoso), duet (andante), aria affettuoso și cor (lento). Johann Sartorius-junior acumulează o bogată experiență în domeniul creației vocal-instrumentale, fapt care se oglindește în această cantată, extrem de limpede ca arhitectură, demonstrînd un talent puternic și o bogată fantezie. În lumina acestei cantate, J. Sartorius-junior apare, fără drept de apel, ca cel mai proeminent creator transilvănean al celei de a doua părți a veacului al XVIII-lea.

Missa o abordează în două opusuri Michael Beer, ambele în *do* major (1818 și 1833 ?), menținînd cu fidelitate structura clasică de patru părți.

Privind în ansamblu genurile muzicii vocale, se impune cel puțin o constatare. Deși se identifică în creație toate formele încetățenite în practica de compoziție a acelei perioade, totuși numeric partiturile sînt puține și provin, exceptînd cîntecele de luptă și cîntecele lirice, din tezaurul muzicii sacre. Reluarea în concerte a unor partituri de J. Sartorius-junior, Knall, Imler, Hubacek ar fi de natură să susțină mai propriu perenitatea unora dintre lucrări, și caracterul de muzeu al altora.

---

[1] Despre acest autor, care figurează în lista muzicienilor sași din Transilvania, nu se cunosc decît foarte puține date.

[2] Arhivele Statului, Sibiu, Fondul JJ nr. 993.

MUZICA INSTRUMENTALĂ

Comparativ cu formele vocale cultivate între 1784 și 1823, formele instrumentale se află în dezavantaj. Bisericile în care se executau diverse piese în fiecare duminică și sărbătoare erau mai numeroase decît lăcașurile care găzduiau muzica instrumentală : saloane, podiumuri cu rază mai restrînsă sau mai largă de audienți. Cu toată ponderea masivă pe care o deține, muzica vocală religioasă se vede nevoită să cedeze teren muzicii instrumentale, care este în principal expresia curentului de laicizare a artei. Chiar și muzica de orgă, pură, fără cuvinte, nu este, la urma urmei, decît o modalitate intrusă a spiritului laic.

În muzica instrumentală, ca și în cea teatrală, procesul laicizării se identifică cu penetrația inflexiunilor populare în substanța muzicală. Momentul este important, deoarece va produce restructurări adînci în domeniul limbajului și al orientării. Dacă pînă acum se căuta sprijin, referință în creația altor compozitori, pastișîndu-i sau, în cazul unei atitudini mai selective, imitîndu-i, de acum obiectul inspirației devine adesea muzica populară, cu bogăția sa inepuizabilă de genuri și structuri, care antrenează infinite tipuri melodice, modale și ritmice. Firește, nu toți creatorii se vor îndrepta spre folclor. În acest stadiu, apelarea apare încă incidentală. Și chiar acei care se vor apleca înspre comoara nealterată a melodiilor populare nu vor înceta să se preocupe de problema actualității stilului pe care-l cultivă. În acest sens continuă să recepteze imboldurile deduse din creația contemporanilor lor.

Îndreptarea spre folclor are, în contextul evoluției muzicii universale, un substrat adînc, fiind organic legat de aspirațiile națiunilor de a-și edifica o creație muzicală proprie, clădită pe temeiul valorificării datinilor și obiceiurilor pe care le-au moștenit în vremuri îndepărtate. Înșiși compozitorii, sesizînd valențele folclorice care își așteptau de mult rapsozii, au revelația căilor pentru ieșirea din impasul epigonismului, în efortul general de plămădire a efigiei originale, pregnant individualizate. Și muzica populară românească este preluată în piese de factură camerală și teatral-muzicală. Interesul pentru folclorul nostru îl manifestă compozitori străini care vin în contact nemijlocit cu el. Fără să aprofundăm aci maniera în care se perpetuează autenticitatea muzicii populare în creații profesioniste, să reținem doar actul în sine al sesizării și preluării creației populare de către muzicienii profesioniști veniți pe plaiurile noastre.

Genurile muzicii instrumentale pot fi grupate în trei categorii : piese miniaturale pentru instrumente solo, de cameră pentru mici ansambluri și orchestrale, nediferențiind în nici un fel destinația pentru care au fost scrise.

Concepute pentru instrumentele cultivate pe atunci : orga, pianul și chitare, piesele miniaturale exprimă gustul și orizontul publicului saloanelor, picanteria și reverențele unei conduite ce trădează spoiala de cultură, cochetarea cu tot ceea ce era acreditat ca monden. Parvenitismul sesizat de N. Filimon portretizîndu-l pe Dinu Păturică se infiltrează și în domeniul muzicii, emanciparea occidentală fiind în acel stadiu transparentă, de suprafață.

Poleiala pe care o afișează cercurile amatorilor de muzică serioasă se potrivește de minune scurtei respirații a miniaturilor pianistice, care puteau fi : menuet, poloneză, ecoseză, contradans, cadril, ländler, mazurcă, marș, romanță și altele, împrumutate din nomenclatorul dansurilor și genurilor de epocă. Structura acestor piese era asemănătoare ; micile deosebiri nu aveau forța conferirii unor noi caracteristici. Melodia deținea primatul, organizînd întregul dispozitiv sonor care-i era subordonat. Întotdeauna linia melodică era cantabilă, pentru a se reține ușor, îmbibată de formule tip, lesne adaptabile unor noi scheme. Convenționalismul dezarmant al unor asemenea piese nu merită a fi ilustrat, deoarece se află pe o treaptă rudimentară. Stereotipia acestor compoziții didacticiste se amplifica prin imobilismul componentului armonic, care în afara tonicii și dominantei (aceasta doar în anumite măsuri cu rost cadențial) nu cunoaște alte trepte. Chiar și desenul ritmic în acompaniament este stereotip. Vom aprecia modesta alură profesionistă a acestei categorii de piese avînd în vedere nu numai funcția lor didactică, dar și concertantă, întrucît muzica în saloanele vremii se manifesta în principal prin asemenea producții.

Compozitorii acestor piese ne sînt cunoscuți numai parțial. Autorii metodelor din fondul Glogoveanu nu se identifică decît, așa cum s-a văzut, prin metoda probabilității, ca, spre exemplu, Wenzel Ruzitska. Din Transilvania cunoaștem numele lui Filip Caudella, căruia îi revine meritul că a introdus în colecția de piese pe care a alcătuit-o cîteva prelucrări de folclor românesc. Asupra importanței acestui fapt nu mai insistăm. Elevii lui Caudella, probabil români, solicitau un repertoriu cu amprentă națională !

În metoda *Piese de exercițiu progresive* pentru pian, a lui F. Caudella, prevalează considerentele didactice față de cele artistice. Construcția exercițiilor se ghidează după forma perioadă de opt măsuri. Alături de valsuri, ecoseze, marșuri, pe care putea să le inventeze sau să le transcrie din ceea ce se auzea în mediul muzicii citadine, F. Caudella creează cîteva exerciții pornind de la ideea valorificării unor cîntece populare românești. Metoda adoptată a fost aceea a preluării unei melodii, probabil intervenind în profilul ei, căreia i se aplică un acompaniament armonic într-o scriitură pianistică nepretențioasă.

Piesa nr. 38, *Ecoseză,* prezintă un profil melodic specific jocurilor românești, în speță ardeleana : [1]



[1] Laszlo, Fr. *Philipp Caudella,* op. cit., p. 30.

De observat ritmul inițial. Armonizarea înlănțuiește treptele I-VI-IV-V-I. Rezonanțe românești conțin și piesele nr. 27 și 32, care, de asemenea, sînt desprinse din melodii de joc. Iată tema exercițiului nr. 27 :



O ambianță arhaică exprimă ultima piesă, nr. 40, intitulată *Dansul valahilor transilvăneni (Tanz der Siebenbürger Wallachen),* care are o desfășurare variațională, același motiv fiind reluat de încă două ori, cu mici modificări, după care o punte de legătură, purtînd ecourile acordurilor instrumentale de cvintă, relansează *da capo* dansul. Structura diatonică, cu cadență dorică, pare să indice vechimea sa. Este interesant că în constituția acestei melodii se recunosc formule scurte întîlnite în dansurile notate de I. Căianu :



Frapantă este însă înrudirea sa, îndeosebi după prima frază, cu *Dansul călușarilor* notat de Sulzer, respectiv, a doua idee melodică :



Dansul călușarului notat de Sulzer provine, după toate probabilitățile, din Țara Românească, în timp ce melodia *Dansului valahilor,* preluată de F. Caudella, este, după cum s-a văzut, din Transilvania.

Avem în acest fel o nouă probă a unității folclorului românesc și o dovadă a interesului de care s-a bucurat din partea unor muzicieni care l-au auzit.

Lui Bernard Romberg i se atribuie lucrarea *Variațiuni pe aria moldavă „Mititica"*, partitura căreia nu am deținut-o. *Aria „Mititica"* a fost ulterior încorporată în *Capriciul pentru violoncel* al aceluiași autor, fapt pe care îl vom etala ceva mai departe.

O altă categorie de piese restrînse o alcătuiesc coralurile pentru orgă, exprimînd o atitudine elevată, monumentală. Coraluri se întîlnesc în diferite culegeri, ale căror autori nu se cunosc. J. Knall a compus cîteva asemenea piese, denumindu-le *Melodie-coral*. Cărți cu coraluri au Johann Christoph Oley și Martin Schneider. F. Caudella a întocmit o carte de coraluri nepretențioase, repetînd la infinit cîteva formule armonice, într-o factură destul de puțin mobilă.

Variațiunile devin o formă preferată a acestei epoci. Pornindu-se de la o temă de obicei răspîndită, dans, romanță, arie etc., se alcătuiește o înlănțuire de secțiuni contrastante, deduse tematic din conductul originar. În cazuri rare, variațiunile se încheiau printr-o fugă. Într-un anumit fel, temele cu variațiuni reprezentau terenul demonstrării măiestriei, inventivității și rigurozității stăpînirii prin intermediul unor ipostaze diferite a aceluiași material tematic. Același Filip Caudella reprezintă această formă prin *Trei teme cu variațiuni : Vals în mi bemol major*, Liedul-arie *Wenn mir dein Auge strahlet* din opera *Festivitatea de operă întreruptă* de P. Winter și, a treia, un *Ländler în mi bemol major*. La Viena i s-au editat : *XII Variation sur le thème du Pas de Trois du dernier Acte du Ballet la Dansomanie pour le clavecin o piano forte* și *Thème Russe avec variations suivies d'un Rondeau et d'une Fugue sur le même Theme...*, op. 3 [1]. În 1822, F. Caudella a mai scris *Temă cu șase variațiuni, în sol major* [2]. Tema pe care o exemplificăm are un evident caracter de dans :



Alexandru Veltman a scris pentru chitară, în 1823, *Variations sur l'air moldave ty iubesk pysty masora*. Faptul în sine este important deoarece probează interesul pentru melodiile populare în cercurile amatoare

[1] Laszlo, Fr. op. cit., p. 30 (Primele trei variațiuni, în manuscris, se află în păstrarea Bibliotecii Universității din Cluj) ; Lakatos, S. *Regi cseh hanyjegyek kölozsváron*. În : *Zene torténeti irások*. București, Ed. Kriterion, 1971, p. 37—38 Exemplare din două teme cu variațiuni, tipărite, se află în Biblioteca Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj.

[2] Arhivele Statului, Sibiu, JJ, nr. 71.

care cultivau chitara. Manuscrisul nu oferă prea clar tema *Te iubesc peste măsură;* notația pare să indice doar anumite formule și acorduri, unele apărînd mai degrabă de acompaniat.

Literatura muzicală camerală înregistrează în această etapă lucrări mai complexe. Se compun piese de factură mai liberă — capriciul — și piese riguroase — cvartetul de coarde, abordat de către A. Poltz.

Fără îndoială, cea mai interesantă partitură camerală a muzicii românești rămîne *Caprice pour le violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques avec deux violons, alto et basse, ou de piano forte, op. 45* de Bernard Romberg. Referindu-se la această compoziție, G. Breazul îi atribuie un loc de seamă, deoarece prin *Capriciu* „se înscrie în istoria muzicii românești evenimentul de covîrșitoare importanță al începuturilor de valorificare în arta cultă a melodiilor populare din Țările Române ; se iveau zorile școlii naționale de muzică românească". [1]

Fără a deține întîietatea în muzica românească în privința transpunerii melodiilor populare în partituri — o făcuse mai bine de un secol înainte I. Căianu și D. Speer — B. Romberg sesizează momentul trezirii conștiinței naționale a românilor, necesitatea ca în concertul său dat la București să interpreteze o piesă axată pe melodii cunoscute de publicul care-l asculta, și pentru aceasta compune o lucrare în care, recurgînd la procedee tehnice specifice virtuozității instrumentale ale timpului său, enunță și înlănțuie mai multe cîntece și dansuri populare.

De menționat că celebrul violoncelist, solicitat în toate marile capitale ale Europei spre a-și etala măiestria interpretativă, obișnuia să se intereseze de muzica țării în care se afla. Mai mult, folosește materialul muzical cu care vine în contingență pentru compoziții cu caracter specific. Astfel, Romberg a alcătuit numeroase capricii, fantezii, potpuriuri pe teme austriece, ruse, daneze etc. O asemenea metodă de creație, care se întrupa din prerogativele folclorice ale popoarelor, riscă să nu fie autentică, deoarece realizarea specificului național, cum se va dovedi ulterior, presupune tratare adecvată a tuturor compartimentelor stilistice. Or, Romberg viza melodii pe care le aranja într-o anumită succesiune, pigmentată cu figurații tehnice instrumentale, adăugîndu-le un suport armonic. Polinaționalismul creației lui Romberg nu putea fi decît un atribut exterior, avînd o mare doză de relativitate în conturarea efectivă a profilului muzical de la care-și împrumuta ideile muzicale.

Indiscutabil, B. Romberg a întreprins o muncă de culegere, selectînd melodiile care l-au interesat nu ca etnograf, ci ca compozitor. *Capriciul pentru violoncel* nu este o antologie populară, ci o inserție de melodii asupra cărora și-a luat licența să intervină, din rațiuni componistice. *Capriciul pentru violoncel* continuă să aibă reale calități, datorită coloritului specific românesc pe care B. Romberg l-a surprins. Nostalgia, contemplația se îmbină în paginile acestei lucrări cu voioșia exuberantă, melodiile cu îngroșate arabescuri orientale alternează cu motive săltărețe, afișînd formule ritmice active. Din punct de vedere al desfășurării fluxului muzical, *Capriciul* nu apare edificat prin contururi reliefante. Cauza

---

[1] Breazul, G. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre.* În : *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. II, op. cit., p. 139.

acestei trăsături provine din absența mișcărilor contrastante. Temele diferă, dar, în general, au aceeași culoare. Există o secțiune mediană, lirică, în care temele sînt mai sentimentale, mai interiorizate. Totuși, diversitatea planurilor nu impune un contrast puternic. De altfel, acest lucru ar contraveni cadrului oarecum de divertisment al *Capriciului*, o piesă de virtuozitate, în care factura mozaicată reprezintă un atribut esențial. Meritul lui B. Romberg se identifică în climatul destul de pregnant românesc al muzicii, aducînd ecouri de doine, balade și jocuri, într-o atmosferă orientalizată ce privea spre Europa, ca însăși structura vieții sociale de atunci.

Din punct de vedere tematic, *Capriciul* se structurează pe trei mari sfere : ABC, fiecare constituindu-se din alăturarea unor diferite melodii. Aspectul mozaicat lasă impresia că B. Romberg căuta să ofere mereu noi și noi idei muzicale, în dauna aprofundării lor, adică a metamorfozării prin mijlocirea procedeelor de travaliu tematic. Adevărul însă nu este numai acesta, deoarece B. Romberg a recurs și la travaliu, valorificînd întrucîtva experiența clasicilor vienezi. Din acest punct de vedere, se desprind două categorii de teme : care apar conform primei lor fizionomii și care apar mereu schimbate, păstrîndu-și însă amprenta inițială. Temele primei categorii vor fi extinse, adică melodii, în timp ce temele celei de a doua categorii vor fi motive scurte, pretabile la continue permutări.

Secțiunea A prezintă mai multe idei muzicale, în *sol* minor. Prima are caracter cvasi-rubato, împrumutînd rezonanțe de baladă instrumentală :



În constituția acestei desfășurări se conturează trei elemente : a) proiectarea unor incipituri melodice gravitînd în jurul dominantei și tonicii ; acestea vor fi extinse într-o desfășurare cu amprentă simfonizantă ; b) este o formulă de proveniență orientală, cu progresii, în triolete (șaisprezecimi), descendente ; c) ar putea fi interpretat ca un a variat, deoarece notele fundamentale apar inversate față de a, *sol* și *re*, încadrate și legate prin incipituri melodice. Totuși, aici apare nou oscilația *fa-mi bemol* și *mi becar - fa diez*, adeseori întîlnite în structura muzicii populare. Complexul tematic A va fi constituit pe următoarea scară modală cromatică :



Acesta nu pare a avea un model direct în folclor, ci mai degrabă ar fi o interpretare a unor formule auzite de Romberg la lăutari sau chiar o recreare în stil popular.

Următoarea temă, B, este fără îndoială un cîntec autentic, avînd particularitatea că oferă pendularea major-minor, adeseori întîlnită în practica folclorică :



G. Breazul l-a identificat în *Frunză verde merișor* [1].

Legat nemijlocit de tema aceasta aflată în partida violoncelului este tema C, mai dezvoltată, care după două măsuri mai vioaie, cedează unei formule descendente în șaisprezecimi ce ne poartă gîndurile spre pestrefurile turcești ale lui Dimitrie Cantemir :



Tema D, de asemenea, se leagă de formula precedentă ; are un caracter dansant, fiind bine ritmată. Și în constituția sa se infiltrează formula cantemirească, dar încheierea aduce o cadență specific românească :



Este interesant că G. Breazul consideră toate aceste teme ca fiind de fapt o singură melodie (temă ?). Desigur, așa apar ele în *Frunză verde merișor* din colecția *Anonimus Valachus,* care poate fi scrisă după B. Romberg, păstrîndu-se chiar și tonalitatea.

Analiza lor însă nu poate să nu ducă la concluzia că fiecare dintre ele are un profil bine individualizat.

---

[1] Breazul, G. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre,* op. cit., p. 141.

Tema A a fost considerată de G. Breazul ca un preludiu, avînd formule de „perihelieze“ [1], în timp ce melodia se identifica în temele BCD. De bună seamă, tema A are caracter de preludiu, de introducere. Numai că motivele sale vor reveni adeseori, chiar insistent, pe parcurs, ceea ce le sporește greutatea. În nici un caz temele BCD nu sînt mai frecvente deci motivele temei A. Dimpotrivă, acestea vor fi active. După expunerea tuturor temelor, ABCD, urmează o secțiune dezvoltătoare pornind de la elementele A, după care se reiau într-o mică repriză ce readuce tema A și si *bemol* major. Temele B și C (D nu apare) sînt în tonalitatea inițială, *sol minor;* încheierea se face tot pe temeiul motivului din A. În acest fel, forma acestei prime secțiuni este : ABCDAvABCA coda.

Secțiunea a doua impune o temă lirică, E. în *re* major, de amplă respirație, purtînd influențele cîntecelor europene orășenești, ecouri ale romanței. G. Breazul susține, pe bună dreptate, că această temă are înrudiri cu *Bîr oiță* și cu *Lele cu scurteica verde*. În manuscrisul de mai tîrziu, *Anonymus Valachus,* melodia apare sub denumirea de „Horă“ în 2/4. Iată această temă expusă de pian :



Violoncelul și pianul o preiau pe rînd, în *re* major, creînd o luminoasă expresie, relativ amplă ca întindere. Spre sfîrșitul secțiunii secunde se infiltrează unele formule din motivele a și b ale temei A, în pasaje tehnice, arpegiate în tempo precipitat. Înainte de a se încheia secțiunea a doua, din variațiunile brodate pe motivele din tema A se înfiripă o nouă linie melodică, pe care o notăm cu litera F, în *sol* minor, cu treapta IV fluctuantă. Melodia aceasta, în stil lăutăresc, are o deosebită savoare :



A treia secțiune tematică începe după ce în repriză au reapărut temele ABCD, expuse ca și la început, dar fără secțiunile intermediare

[1] Breazul, G. *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre,* p. 140. Toate referirile la analiza lui G. Breazul a *Capriciului* sînt bazate pe cele cuprinse în acest studiu.

dezvoltătoare. Așadar, a fost o repriză scurtată, în care s-au readus temele în aceeași tonalitate, *sol* minor. Secțiunea *C*, în sol major, prezintă trei idei muzicale. Prima, G, este, potrivit părerii lui G. Breazul, renumita *Mititica*, întîlnită și în jocul *Tărășelul*, avînd un caracter exuberant[1] :



Tema următoare, H, contrastează prin cantabilitatea sa :



În sfîrșit, ultima idee melodică, I, este tot un joc mai zglobiu :



Toate aceste trei teme se reiau, într-o altă factură, ultima fiind ceva mai dezvoltată, îndeplinind funcția de codă, într-o ambianță expansivă, însorită.

Structura *Capriciului pentru violoncel* se înfățișează astfel

A	*B*	*A*	*C*
A B C D	E F	A B C D	G H I
sol minor	*re* major	*sol* minor	*sol* major

Așadar, o structură de lied pluritematic, căruia i se adaugă o nouă secțiune, și ea alcătuită din trei teme diferite. Această formă neobișnuită, care pare curioasă prin reapariția elementelor tematice A din prima secțiune, pentru ca să arcuiască întregul edificiu sonor, poate să indice că, de fapt, secțiunea C, clădită pe tema *Mititica* — pe care, se știe, Romberg făcuse variațiuni — ar fi la origine înseși variațiunile. S-ar putea da și o altă interpretare : secțiunea C ar proveni din variațiuni, întrucît tema *Mititica* apare neschimbată. Relativ la tratarea celorlalte instrumente, ele se rezumau la crearea unui fundal armonic, subordonat ideilor melodice, care, de obicei, se află în partida instrumentului solist.

În mod cert, *Capriciul pentru violoncel și pian* de B. Romberg are reale calități muzicale, fapt pentru care reintegrarea sa în viața noastră de concert ar constitui o datorie de rutină.

[1] Ciobanu G., în studiul *Capriciul lui Romberg și cîntecul moldovean Mititica*, exemplar dactilografiat, București, 1973, p. 150, nu împărtășește părerea că aceasta ar fi într-adevăr melodia *Mititica*, ci o temă de dans de origine străină.

La capătul acestor rînduri despre creația de cameră și îndeosebi despre aportul lui B. Romberg la înfiriparea componisticii autohtone, se naște întrebarea dacă muzicianul german, care a remarcat pitorescul cîntecelor și dansurilor populare, a compus numai *Capriciul pentru violoncel* și prezumtivele *Variațiuni pe aria moldavă „Mititica"*. Deocamdată un răspuns definitiv acestei întrebări nu-l putem da. Rămîne să se întreprindă cercetări printre manuscrisele lăsate de Romberg, cercetări care ar putea furniza date inedite, poate melodii românești notate de Romberg, poate și alte partituri în care au fost valorificate teme folclorice. Dar chiar și necunoscînd tainele manuscriselor sale, putem conchide, pe baza celor analizate în *Capriciu pentru violoncel*... că lui B. Romberg îi revine meritul de pionierat. El nu a fost un muzician a cărui contribuție s-a rătăcit în meandrele istoriei. Concertele și compozițiile sale inspirate din folclor au avut un puternic răsunet, peste decenii ; muzicienii care au edificat așezămîntul școlii muzicale românești de mai tîrziu au cunoscut și luat în considerație etapa lui Romberg. În acest fel, B. Romberg se înscrie ca un muzician cu o reală contribuție la înfiriparea muzicii profesioniste originale, în care factorul de referință îl oferă melosul popular.

În perioada la care ne referim, au mai fost unele tentative de introducere a folclorului românesc în lucrări de factură clasică. În acest sens, pot fi menționați compozitorii maghiari Csermák Antal și Ioan Lavota. Într-un cvartet de coarde din 1797, de fapt suită programatică, Csermák Antal introduce în partea a șaptea, intitulată „Dans în tabără", o melodie pe care o indică „valahă" :



I. Lavota, în același an, compune o piesă programatică în mai multe părți : *Nota insurectionalis Hungarica*. Trioul din partea a șaptea, „Allegro moderato", conform precizării autorului, ar fi „valah", dar tema are puține elemente românești pregnante. [1]

De notat că, datînd din 1797, această pagină a fost scrisă anterior funcționării sale la Teatrul din Cluj în calitate de director muzical, 1802—1804. Se naște întrebarea dacă nu a recurs și în alte lucrări la melodii românești pe care, cu siguranță, le-a auzit în Transilvania. Poate sînt introduse în diverse partituri fără să se precizeze acest lucru?

În creația lui A. Hubacek figurează o simfonie pe care, probabil, a scris-o în perioada sibiană[2]. Spre deosebire de simfoniile monumentale beethoveniene cu care este contemporană, *Simfonia* lui Hubacek apare camerală, de proporții restrînse. Scrisă pentru orchestră de coarde și doi corni, *Simfonia*, în *C dur*, pare prin ansamblul instrumental căruia i se adresa o piesă de cameră. Să nu uităm însă că autorii scriau simfonii pentru ansamblul existent în localitatea unde urma să aibă loc execuția.

---

[1] Lakatos, I. — Merișescu, Gh. *Legăturile muzicale româno-maghiare de-a lungul veacurilor*. Cluj, Filarmonica de stat, 1957, p. 22—23.

[2] Arhivele Statului, Sibiu, JJ, nr. 290. Copia manuscrisului e datată 1825, deci la mai bine de un deceniu de la moartea lui Hubacek.

Simfonia are trei părţi : Allegro moderato, Menuet şi Finale-Allegro. Neobişnuită este arcada respiraţiei muzicii acestei simfonii, care lasă impresia unei structuri preclasice. Prima secţiune nu are forma de sonată ; discursul se polarizează în jurul unei teme generoase, ce se reia diminuată în *sol* major, după care reapare în întregime, în *do* major. Curios este că dacă forma primei părţi are tangenţe cu sonata scarlattiană, desenul melodic al temei aduce ecourile stilului clasic:



Şi Menuetul este foarte laconic. Iată tema sa, sobră, elegantă :



Finalul, extrem de scurt, reeditează principiul primei mişcări, discursul muzical rezumîndu-se la o singură idee muzicală, energică, jucăuşă, în stilul lui Haydn :



Necunoscînd dacă A. Hubacek a scris şi alte simfonii şi judecînd doar după această partitură, s-ar deduce că nu era prea edificat asupra formelor preconizate în acest domeniu. Simfonia presupune în toate părţile idei contrastante, alternarea de teme diferenţiate intonaţional. Or, Hubacek îşi concepe mişcările după reţeta monotematică folosită anterior şcolii de la Mannheim. Nestăpînirea formelor de simfonie şi laconismul structurilor pledează pentru amatorismul lui Hubacek. Îi era propriu talentul melodic, dar monumentalismul dramaturgiei îl depăşea. Din această cauză, îi conveneau formele închise, specifice genului lirico-teatral.

A. Hubacek n-a fost un simfonist, deşi a cutezat să se afirme şi în această pretenţioasă construcţie a muzicii instrumentale — simfonia. Singura calitate probată rămîne spontaneitatea şi o anumită prospeţime a fluxului melodic.

Se mai impun atenţiei şi compoziţii destinate formaţiei instrumentale de suflători, adică fanfarelor, care aveau o îndelungată tradiţie în muzica turnerilor şi buciumaşilor noştri. Pe atunci, această muzică era

denumită „turcească". Din fondul preţios al manuscriselor muzicale Brukenthal-Sibiu parvin mai multe manuscrise. Semnalăm doar două: Anonim — *Parthia Turcica* din anii 1810—1820, de fapt o suită instrumentală compusă din părţile Marş, Rondo, Menuet, Presto ; o altă suită, din 1810, are două părţi : Allegro şi Marş. Cît priveşte expresia acestor partituri, se poate spune că nu excelau prin originalitate. De fapt acest atribut pare că nici nu se urmărea.

CREAŢIA LIRICO-TEATRALĂ

După cum s-a văzut, creaţia de operă a fost reprezentată în repertoriul trupelor care au susţinut stagiuni în diferite oraşe ale ţării noastre. Genurile cultivate se pot delimita în : piese de teatru cu muzică, opere şi balete.

Muzica în genurile teatrale, comedii, piese festive, drame, ocupa un loc însemnat, îndeplinind o funcţie de divertisment prin numere, de obicei, nelegate de acţiunea dramatică, multe executîndu-se în antracte.

Muzica aceasta provenea din repertoriul cel mai agreat de public. Antractele constituiau totodată cadrul potrivit pentru executarea unei lucrări simfonice, ca şi a unor scene de pantomimă. Mai rar se întîlnesc pagini muzicale în cadrul piesei, redînd atmosfera unei situaţii, căutînd să aprofundeze o anume dispoziţie lăuntrică. Unele piese comice permiteau introducerea unor cuplete şi romanţe avînd o funcţie portretistică. Orchestra trupei susţinea numerele muzicale şi în cadrul reprezentaţiei dramatice. În cazul unor trupe de diletanţi, de elevi, lăutarilor le revenea această misiune. Ei apelau la melodiile populare, cîntece şi dansuri, la arii cunoscute din opere, pe care le remodelau după necesităţile momentului. Unele şcoli, gimnazii care aveau elevi ce cîntau la instrumente îşi înfiripau ansambluri instrumentale proprii.

De obicei muzica pieselor de teatru nu se scria în partituri speciale. Sînt însă şi excepţii. Menţionăm doar o comedie şcolară în limba latină, de prin 1820, autorul fiind anonim[1]. A fost scrisă pentru voci, două viori şi violoncel, avînd părţile : Intrada (Allegro), Recitativ, Arie comică, Intermezzo, Recitativ şi Cor (Allegro). Paginile muzicale sînt de factură bufă, antrenînd veselie şi umor, pe un fundal moralizator.

Opera, în pofida subtitlurilor adeseori preţioase care indicau genul, era în esenţă clădită pe tiparul operei comice sau al singspielului. Ca atare, elementul comic avea prioritate, chiar şi în operele cu o declarată tentă lirico-dramatică şi eroică. Muzica se desfăşura în numere închise, uverturi, arii, duete, terţete, cvartete, scene corale, momente coregrafice. Recitativul era rar întîlnit, acţiunea propriu-zisă, cît şi altercaţiile comice se desfăşurau în scenele vorbite, care se intercalau între numerele muzicale. De obicei, ariile şi corurile nu erau dezvoltate şi nici pretenţioase, deoarece interpreţii nu erau decît arareori posesorii unei tehnici vocale care să le permită abordarea paginilor mai complexe.

---

[1] Arhivele Statului, Sibiu, JJ, nr. 93.

Din păcate, cele mai multe partituri indigene nu se păstrează sau, într-un caz mai fericit, nu se știe unde se află. Doar cîteva pagini răzlețe au parvenit, fapt care face imposibilă reconstituirea unor partituri, ca, spre exemplu, cele scrise de A. Hubacek, autor proeminent de opere la noi în această perioadă.

Baletul, gen adeseori înscris pe afișele trupelor, apare ca un divertisment dansat, avînd la bază un pretext dramatic. Fără îndoială, tradiția mimilor și a dansurilor medievale, a pantomimilor care cutreierau tîrgurile, a fost continuată în spectacolele de balet și în scenele coregrafice care se introduceau în spectacolele de operă. Baletele acelei vremi aveau subiecte fantastice, în care ideea triumfului forțelor angajate în slujirea binelui era obligatorie în final. Se întîlneau însă și spectacole coregrafice intitulate pantomimă comică[1], balet comic, balet fantastic sau, mai simplu, balet.

Muzica acestor lucrări nu excela prin originalitate. Dimpotrivă, se pretindeau piese de rutină în care ritmul să aibă pregnanță. Numerele muzicale se înșăilau fără o legătură tematică, principiul suveran care concura la dispunerea lor era acela al caracterului scenei. Muzica baletelor era eteroclită ; adeseori se recurgea la transcripții, permutări din alte lucrări. În pofida acestor aspecte, baletul ca spectacol era căutat de publicul care dorea să privească, și în mai mică măsură să asculte.

Fenomenul care merită toată atenția este acela al abordării unor teme contemporane, sau legate de trecutul poporului român, de creația sa populară. Nu credem că este o simplă coincidență faptul că, în epoca afirmării latinității poporului român de către corifeii școlii ardelene, în operele unor compozitori europeni, în principal italieni, se manifestă interes pentru campania romanilor în Dacia, pentru figura istorică a împăratului Traian. Desigur, nu încercăm să afirmăm că operele compozitorilor italieni sau de altă origine inspirate din această confruntare istorică, soldată cu geneza poporului român, ar aparține muzicii noastre. Într-o lucrare despre trecutul nostru muzical, trebuie să fie cel puțin menționate creațiile care au, fie și tangențial, o legătură cu istoria noastră. În acest sens, să enumerăm operele inspirate din istoria romanilor și a dacilor. Încă din anul 1684 datează opera *Traiano* de Felice Tosi (1650—1692?), reprezentată la Veneția. La Hamburg, în 1717, s-a jucat opera compozitorului german Reinhard Keiser (1674—1739), cu un titlu cam lung, dar edificator : *Împăratul Traian care a cucerit cetatea Alba Iulia* (?) *din Transilvania și care a triumfat asupra Dacilor (Der die Festung Siebenburgisch-Weissenburg erobernde u. über die Dacier triumphirende Kayser Trajanus*[2].

---

[1] La 4 noiembrie 1823, s-a jucat la Sibiu pantomima comică *Viața și moartea arlequinului*, al cărei autor nu este indicat pe afiș. Colecția bibliotecii muzeului Brukenthal — Sibiu.

[2] R. Keiser a compus numeroase lucrări inspirate din legendele lumii antice, a tracilor și grecilor. Scrie : *Treue des Orpheus, Die Grosmüthige Tamiris*. În cinstea victoriei asupra turcilor la Timișoara, se reprezintă în 1716 opera lui Keiser *Troia distrusă sau Achiles împăcat în urma morții Elenei.*

Francesco Mancini (1672—1737) compune o operă cu același titlu, jucată în premieră la Neapole, în 1721. La începutul secolului al XIX-lea, deci în perioada ce constituie obiectul cercetării noastre, se compun patru opere, trei avînd titlul Traian în Dacia.

La Lyon, în 1804, se reprezintă opera *Traiano,* compusă de Robert Nicolas Charles Bochsa (1789—1856). La Paris, în 1807, avea loc premiera operei *Triumful lui Traian,* de Jean-François Lesuer (1760—1837), în colaborare cu Louis Persuis (1769—1819), operă care s-a bucurat, ani în șir, de mare succes.

La Roma, în 1807, se montează opera *Traiano in Dacia* a lui Giuseppe Nicolini (1762—1842), la Milano, în 1810, opera *Traiano in Dacia* de Stefano Pavesi (1779—1818), iar în 1814, la München, are loc premiera operei *Traiano in Dacia* de Giuseppe Blangini.

În sfîrșit, la Neapole, în 1818 se reprezintă *Trionfo di Traiano,* operă seria în 3 acte de Dominique Tritto.[1]

Explicația acestui interes trebuie pusă în legătură cu însemnările de călătorie ale voiajorilor străini despre țările noastre, apărute la Paris, Londra, Berlin, Roma, în care se prezintă istoria poporului român, începînd cu luptele dintre daci și romani, dintre Decebal și Traian, care valorifică și scrierile lui Dimitrie Cantemir .Desigur, călătoriile străinilor au fost facilitate de condițiile social-politice care au făcut posibilă intrarea Țărilor Române în circuitul european, iar odată cu aceasta a crescut interesul artiștilor pentru subiecte care vizau trecutul sau prezentul de atunci al românilor.

Ce altceva dacă nu acest interes demonstrează melodrama în trei acte *Armura sau soldatul moldovean,* muzica de M. Alexandre și Le Blanc, cu balete de M. Lefèvre, reprezentată în premieră la Paris, la 20 octombrie 1821 ?[2] De data aceasta, compozitorul nu mai are strălucirea numelui autorilor care au compus opere despre împăratul Traian.

Cadrul operei seria în care a fost, în cele mai multe cazuri, abordat subiectul axat pe conflictul dintre daci și romani nu oferea puncte de incidență cu o tratare mai liberă. N-ar fi exclus ca în vederea anumitor scene compozitorii care au transpus în muzica de operă figurile conducătorilor romani și daci să se fi interesat de muzica acelor vremi și să fi încercat a o reconstitui. Acest capitol așteaptă viitoare investigații.

În creația de operă autohtonă se produc primele simptome ale orientării spre abordarea unor subiecte legate de viața contemporană,

---

[1] O parte din informațiile legate de această problemă ne-au fost comunicate de Vasile Tomescu și Titus Moisescu, după Clément, F. Larousse, P. *Dictionnaire des opéras.* Paris, 1897.

[2] Tomescu, Vasile. *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie.* București, Ed. muzicală, 1973, p. 395. Anterior, la 14 decembrie 1808, tot la Paris, la Circul Olimpic, s-a prezentat *„scène équestre et chevaleresque“* de M. M. Cuvelier și Franconi, intitulată : *Barberousse la Balafré ou les Valaques,* cu acțiune ce se petrecea în Transilvania. Muzica era scrisă de M. Bianco. Cf. Horia Rădulescu. *Théâtre français en Valachie, pendant la première moitié du XIXe siècle.* Sibiu, *Cartea Românească* din Cluj, 1943, p. 82—83.

asigurîndu-se autenticitatea caracterelor, a situațiilor și a epocii în care se desfășoară acțiunea prin utilizarea sferelor de referință sonoră specifice — melodiile populare. Evident, stadiul empiric în care se afla ideea apelării la folclor nu permitea tratări savante. Misiunea cîntecelor și dansurilor introduse în partituri era aceea a evidențierii identității sufletești a poporului român. În condițiile regimului opresiv habsburgic, resurgența folclorică, ce începe să fie promovată de muzicienii străini care-i descoperă originalitatea, constituia un apel la recunoașterea dreptului sacru al națiunii române.

Lucrările în care se evocă aspecte ale vieții românilor — *Elizena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului*, autorul muzicii acestei lucrări nefiind cunoscut, și baletul *Horia și Cloșca*... de Müller (Wenzel ?) — reprezintă încercări înscrise pe linia susținerii prestigiului muzicii populare românești, ca artă înzestrată cu potențial dramatic. În fond, antrenarea cîntecelor și dansurilor populare în susținerea unor momente scenice indică creșterea prestigiului artei sonore românești și implicit a spiritului de condescendență luministă conform căruia caracterizarea muzicală a unor grupuri etnice nu se poate realiza fără concursul producțiilor lor artistice.

Este de presupus că paginile muzicale ale acestor creații lirico-teatrale, la fel ca și în alte lucrări similare în istoria muzicii altor popoare, au o structură eterogenă. Chiar dacă admitem că A. Hubacek și Müler au cunoscut folclorul muzical românesc din Transilvania, ei nu au recurs la motivele sale decît în anumite momente cu o tentă exterioară, dansuri, scene de veselie, interludii. În rest, pagini de factură vieneză, mai mult sau mai puțin inspirate. De altfel, în perspectiva istorică, contează gestul inserției folclorului în partiturile de operă și balet, și nu atît calitatea valorificării sale. În cazul recurgerii la folosirea unor citate în numere cu funcții portretistice în dramaturgie, se vădește mariajul forțat între procedee muzicale europene și de esență populară, adeseori descompuse spre a se putea integra mai ușor în plasma sonoră convențională, tributară unui manierism de serviciu.

Dacă în *Elizena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului* dansul *Hațegana* s-a introdus într-un moment dramatic pasiv, printr-o permutare a unei valori bine determinate într-un cadru nou, în baletul *Horia și Cloșca*... Müller a putut extinde sfera folclorică, apelînd la ea atunci cînd acțiunea înfățișa țăranii români din Munții Apuseni. Cum orice afirmație apare riscantă, în absența probelor, se cere să amînăm considerentele pînă se va descoperi partitura acestui balet, ca și a operei *Încartiruirea*. Atunci se va avea dimensiunea exactă a prezenței sonore a muzicii populare românești în dramaturgia acestor lucrări.

De departe, A. Hubacek apare cel mai proeminent autor de operă al acestei perioade de la noi. Müller l-ar putea concura, dar cu prea puține șanse, deoarece nu s-a stabilit în Transilvania, ca astfel să îndeplinească o condiție elementară a legii adoptării. Baletul *Horia și Cloșca*... fiind, probabil, o abatere de la tematica bogatei sale creații lirice, nu infirmă regula. Müller rămîne un compozitor străin, care a abordat în creația sa un subiect românesc, servind prin operele sale cauza cultivării gustului muzical la noi. I. Ruzitska nu-l poate concura nici ca

W. Müller pe A. Hubacek, deoarece semnează o lucrare (cealaltă operă a sa, *Kemény Simon,* nu a beneficiat de succes) despre care se susține că : „o bună parte din muzica operei Fuga lui Bela ar fi notat-o I. Ruzitska după cum i-o fredona ad hoc Ioan Patko“[1]. Toți trei acești compozitori de operă erau originari din ținuturile Cehoslovaciei de azi. Hubacek și Ruzitska au funcționat la noi mai mulți ani.

Adunînd anii petrecuți pe pămîntul românesc, rezultă că A. Hubacek a stat mai mult, mai bine de două decenii (1791 ? — 1813), în timp ce Ruzitska ar fi trăit la Beclean și Aiud cîțiva ani, iar la Cluj nu mai mult de doi ani, deci 5—8 ani. Așadar, A. Hubacek a fost mai intim legat de viața Transilvaniei, în care s-a integrat, în timp ce Ruzitska a fost un veșnic peregrin. Nici succesul operei sale și nici perspectiva conlucrării cu artiștii clujeni nu i-au surîs. La insistențele soției, a mers în Italia, țara ei natală, unde a și murit. În acest fel, soarta lui I. Ruzitska este asemănătoare cu cea a lui Bela al IV-lea, eroul operei sale, care se refugiază în Dalmația, unde găsește ocrotire.

Opera *Fuga lui Bela* a fost construită după canonul alternanței părților cîntate și vorbite. Piesa lui Kotzebue, care a stat la baza libretului, oferea unele momente cu vagi pretexte dramatice. Convenționalismul situațiilor și neaprofundarea personajelor au diminuat considerabil șansele lucrării. Muzica, alcătuită din zece piese independente, se constituie din recitative, arii, romanțe, scene corale. Stilul eclectic al lucrării permite numeroase interferențe cu compozitorii Mozart, Rossini, Weber și alții. Ruzitska a introdus în unele pagini intonații de verbunkos cu scopul imprimării unui colorit maghiar, adecvat acțiunii. Sărăcia paletei armonice și orchestrale a prejudiciat asupra varietății și bogăției sonorității. Lucrarea s-a remarcat prin melodicitatea unor numere, care, în pofida numeroaselor asociații cu literatura lirică a epocii, aveau o linie cantabilă ușor de reținut. Acest fapt a cîntărit mult la asigurarea succesului lucrării. Imperfecțiunile partiturii și-au spus însă cuvîntul : opera nu a rezistat exigențelor timpului. Faptul că diferiți muzicieni au încercat să-i corijeze deficiențele poate fi interpretat nu atît ca un semn al valorii sale muzicale, ci ca o dorință de a reanima o partitură cu subiect istoric, scrisă de un compozitor, pe atunci, clujean.

ANTON HUBACEK ȘI OPERELE SALE

Nici Anton Hubacek nu a excelat prin originalitate. Mai mult, el nici nu a fost un muzician independent, consacrat total artei pe care o iubea, ci a practicat-o în orele libere, în afara slujbei oficiale de funcționar, care-i asigura existența. Sub acest aspect, Hubacek a dus o viață grea de muzician, plătindu-și greu timpul disponibil pentru muzică.

[1] Lakatos St. *Începuturile operei la Cluj,* op. cit., p. 29.

Despre viața lui Hubacek se știu puține lucruri. S-a născut în 1763, fapt indicat de notița din registrul bisericii romano-catolice, care indică vîrsta de cincizeci de ani la 6 decembrie 1813, cînd a încetat din viață[1]. În 1801 s-a căsătorit cu Johanna Wachter din Sibiu, cu care a avut șase copii. Hubacek a fost cancelar, bine cotat, fiind numit post mortem *„Tribunus officii Salutari Cameralis"*.

În mediul muzical sibian, Hubacek a fost un adevărat animator, sprijinind trupele lirice, nu numai în calitate de compozitor, dar și de dirijor. Compune și pregătește instrumentiști, dirijează lucrări celebre, ca, spre exemplu, *Flautul fermecat,* inițiază o formație camerală care a susținut concerte. I se poate atribui interpretarea, către 1810, a unor simfonii la Sibiu, datorate lui J. Haydn, W. Pichel și lui însuși. Terenul propriu activității sale muzicale a fost compoziția. Deși nu a profesat muzica, Hubacek nu poate fi tratat ca un compozitor diletant. Pentru acea epocă, talentul și măiestria lui pledează pentru o personalitate conturată. Deși a compus o simfonie în *do* major, este adevărat, restrînsă ca proporții, arii pentru voce și pian și lucrări religioase vocal-instrumentale, A. Hubacek a fost mai înainte de toate un compozitor de operă. Încă în 1791 i se atribuie patru lucrări : *Toți se înșeală,* operă în trei acte, *Hans rămîne Hans,* operă în trei acte, *Iacob înțeleptul* și *Don Quijote* — ultimele două nefiind terminate. Cercetătorul creației sale, E.H. Müller, consideră că *Don Quijote* nu ar aparține lui Hubacek, fapt greu de susținut sau infirmat azi, cînd nu se mai păstrează manuscrise sau alte indicații edificatoare.

Cea mai fecundă perioadă în creația lui A. Hubacek rămîne 1794—1796, cînd a conlucrat cu F.X. Felder, directorul trupei de operă. Rezultatele — montarea operelor sale. I s-au jucat : *Hans rămîne Hans,* avînd titlul principal *Capriciile principelui, Serbarea bucuriei la Tunis* sau *Mărinimosul Bassa* și *Încartiruirea* sau *Stafiile din dragoste,* alte două opere noi. Mai cunoaștem o operă, scrisă probabil pentru trupa lui F.X. Rüner : *Culesul viilor.*

Dacă luăm ca etalon cuvintele scrise pe unele afișe privind talentul lui Hubacek, vom fi de acord că era deosebit de prețuit. Afișul pentru *Serbarea bucuriei la Tunis* arată: „Acest domn Hubacek, care prin marele său caracter a cîștigat stima oricărui bun transilvănean, cînd spre recunoștința națiunii și-a dedicat clipele spre a face ca lucrările sale să asigure auditorilor seri plăcute. Frecventa repetare a acestei opere este cea mai grăitoare dovadă că are meșteșug și este demn de toată atenția"[2]. Pe un ton de siguranță, pe afișul operei *Încartiruirea* scria : „Despre muzică nu trebuie să dăm nici un fel de lămuriri, lăsînd-o la aprecierea auditorilor".

Operele lui Hubacek erau concepute în genul singspielului german, adică piese vesele cu muzică, precum opera mare în 4 acte *Serbarea*

---

[1] Müller, E. H. Dr. *Anton Hubatschek. Ein vergesseuer Hermannstadter Komponist. In : Siebenbürgischer Deutschtageblat.* Sibiu, 22 aprilie 1937, p. 3—4. Müller, E. H. își fundamentează multe din consilerațiile sale pe cele scrise în *Lexiconul* lui Ernst Ludwig Gerber, Leipzig, 1812.

[2] Colecția de afișe de la Biserica Neagră, Brașov.

bucuriei la Tunis, pe libret de Gustav F. Wilhelm (Grossmann).

Excepție face *Încartiruirea,* mare operă militară în două acte, a cărei proporții au impus începerea spectacolelor mai devreme decît ora obișnuită. Această operă pare să aibă o acțiune lirico-dramatică, deci cu mai puține momente comice, scrisă pe libretul căpitanului primului regiment de grăniceri români, von Schrind. Acțiunea se baza pe o poveste adevărată întîmplată în Moravia, relatată de ziare. Informațiile pe care le deținem nu ne permit să deducem dacă este sau nu vorba de viața unui regiment de grăniceri români din Moravia și nici să facem aprecieri despre muzică.

Opera *Capriciile principelui,* scrisă pe libretul contelui Friedrich Mohr din Sibiu, s-a păstrat prin trei fragmente[1]. Prin intermediul lor putem constata că muzica lui Hubacek este grațioasă, clară și teatrală. Melodia ariei în *sol* major, contaminată de stilul mozartian, are cursivitate, eleganță și relief :



Aria comică, Alegro ma non troppo, se înscrie în sfera caracteristică personajelor care imprimă acțiunii veselie și antren. De remarcat rigurozitatea frazărilor și construcția melodică :



Este de presupus că Hubacek a introdus în operele sale elemente folclorice. Probabil opera *Culesul viilor,* cu acțiune în mediul rustic, să-i fi îngăduit mai mult apelarea la melodii populare. Eroii operelor comice fiind recrutați din rîndul păturilor mijlocii, era normal ca în caracterizarea lor să fie antrenate cîntece populare, melodii de gen.

Latura instrumentală a operelor lui Hubacek prevede o formație restrînsă : cvartetul de coarde, suflători de lemn, corn și percuție. De

[1] Arhivele Statului — Sibiu, JJ nr. 287—289. Această operă mai este cunoscută și cu titlul *Greierul voievod.*

obicei, acompaniamentul constituia modalitatea proprie compartimentului instrumental, ca și susținerea, dublarea, liniei vocale, mai ales, prin solouri instrumentale.

Factura armonică și cea instrumentală se remarcau prin simplitate, corespunzător unui anumit stadiu de viață muzicală și totodată unui anumit orizont componistic.

Mai rar i se încredințau orchestrei momente de sine stătătoare. A. Hubacek, după cum s-a putut vedea anterior, compune pentru opera *Serbarea bucuriei la Tunis* șase menuete, destinate a fi interpretate în antract. Deci, pagini independente, nelegate de acțiune. A fost și aceasta o formă de inițiere muzicală !

Indiscutabil, A. Hubacek se prezintă ca un compozitor înzestrat. Talentul său depășește măiestria. Stilul operelor sale nu poate depăși caracterul convențional al tiparelor și nici chiar să-l domine. A. Hubacek a fost un resemnat, care s-a mulțumit să compună fără a-și pune problema competitivității. El nu aspira decît să ofere ascultătorilor momente agreabile. Pentru obținerea acestui țel a făcut concesii gustului scăzut muzical. Din această cauză, compozițiile sale nu au un registru stilistic bogat, nici un nivel care să solicite ascultătorilor un efort pentru a le pătrunde tainele. A Hubacek a scris o muzică de consum la fel ca și aproape toți autorii de opere bufe, singspieluri, opere comice. În perspectiva timpului, contribuția lui A. Hubacek s-a înscris pe linia unei progresive pregătiri a publicului și interpreților, pentru ca etapa ulterioară să poată fi mai rodnică, mai adecvată realizării unor aspirații înalte.

Creația lui A. Hubacek, cu plusurile și minusurile semnalate, a constituit o tentativă spre prospectarea unor zone lirice care să constituie modalitatea autohtonă a întrupării sensibilității și aspirațiilor umane în domeniul complex al operei.

TABEL CRONOLOGIC

PRIVIND ISTORIA MUZICII ÎN ROMÂNIA

1784	La Şcoala Sfîntul Sava din Bucureşti predă muzica dascălul Mihalache. Călătorul Petty asistă la un bal în Bucureşti.
1785	Ieremiah Bentham, călător englez, scrie că a vizionat un spectacol la Teatrul italian în Bucureşti. Probabil în acest an s-a născut muzicianul François Ruzitski.
1786	F. Düwald conduce o trupă lirică în Transilvania.
1787	Moare la Sighişoara, în luna august, muzicianul Johann Sartorius-Jr.
1788	Naum Rîmniceanu întocmeşte cartea *Meşteşugul cîntărilor bisericeşti pe glasuri.*
1789	La Sibiu şi Bucureşti susţine spectacole trupa lui Gh. L. Seipp. Se naşte compozitoarea Elena Tayber-Asachi.
1790	La Iaşi, în cadrul unei festivităţi, un „cor concertant" execută o piesă de G. Sarti.
1791	La Timişoara activează trupa de operă a lui J. Ch. Kuntz, în repertoriul căreia figurau lucrări de Sacchini, Salieri, Paisiello şi Cimarosa.
1792	Francesco conduce o trupă de operă care susţine spectacole la Bucureşti.
1793	Trupa teatrului din Cluj abordează lucrări cu profil muzical.
1794	Mihalache Moldoveanu este numit dascăl la şcoala de cîntări de la Biserica Sf. Niculai din Iaşi. Îşi începe activitatea la Braşov trupa lui F. X. Felder, care joacă mai multe lucrări de sibianul A. Hubacek.
1795	F. X. Rüner se află în fruntea unei trupe lirice la Timişoara. Se naşte Anton Pann.
1796	Compania F. X. Rünner prezintă în premieră timişoreană opera *Flautul fermecat* de W. A. Mozart.
1800	*Dictionarium valachicum-latinum* întocmit de Samuel Micu (Clain) conţine denumiri populare cu caracter muzical.

1802 Se execută la Sibiu oratoriul *Anotimpurile* de Haydn.
Se semnalează angajarea unor profesori de muzică instrumentală în casele boierești.

1803 Au loc manifestări concertante sub denumirea de *Academii muzicale*.

1804 Trupa de operă a lui C. Parascovici susține spectacole în orașele Transilvaniei.

1806 La sfîrșitul anului (sau la începutul anului 1807) violoncelistul Bernard Romberg întreprinde un turneu la Iași. Cu acest prilej compune și execută în public *Variațiuni pe aria moldavă „Mititica"*.
La curtea domnească din București sînt din nou atestați muzicieni străini de formație europeană.

1807 Se naște compozitorul Ion Andrei Wachmann.

1810 În revista muzicală din Leipzig, *Allgemeine Musikaische Zeitung*, se publică melodii românești.
J. Gerger se afirmă ca un înzestrat director al unei trupe de operă.

1812 B. Romberg concertează la București. Compune *Capriciul pentru violoncel pe arii moldovenești și valahe*.
La Cluj s-a jucat piesa *Elisena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului*, în care se cîntau melodii românești din zona Hațegului.

1813 La București ia naștere o școală de muzică, la care a fost numit dascăl Gherasie Ieromonahul.
Domnitorul Ioan Caragea desființează ansamblul de muzică instrumentală europeană de la curte.

1814 La Constantinopol se produce reforma sistemului de cîntări psaltice, care va avea o puternică influență asupra muzicii noastre bisericești.
În revista muzicală *Allgemeine Musikalische Zeitung* apare (numerele 46—47) studiul *Istoria muzicii în Transilvania*.

1815 Trupa lui J. Gerger prezintă în limba română, la Brașov, *Vecinătatea cea periculoasă*, în care muzica deținea un loc important.

1816 Se naște la Suceava psaltul Dimitrie Suceveanu.
Tinerii moldoveni formează o trupă teatral-muzicală care prezintă *Mirthil și Hloe*.

1817 Se înființează, la București, școala de muzică de la Biserica Sf. Nicolae din Șelari, la care preda Petru Manuil Efesiul.

1818 Turneul de mare succes al trupei lirice J. Gerger la București.
La Cluj, în cadrul Asociației „Amicii muzicii" se pun bazele unei școli de muzică.

1819 Din acest an datează manuscrisul *Principii de muzică practică în deosebi (și) pentru clavir sau forte-piano*, care conține și piese cu caracter românesc.
Dionisie Lupu deschide o școală de muzică în cadrul Mitropoliei din București, la care predă Macarie Ieromonahul.
Se naște, la București, scriitorul Nicolae Filimon, eminent critic muzical (6 noiembrie).

În *Metoda de pian* provenind din familia Glogoveanu se găsesc patru piese românești.
Se naște compozitorul, violonistul și dirijorul Ludovic Wiest.

1820 La București, Petre Efesiul tipărește cărțile de psaltichie: *Noul Anastasimatar* și *Doxastarul prescurtat*.

1821 La 20 octombrie s-a născut la Cernăuți compozitorul și pianistul Carol Miculi.
Turneul trupei de opere italiene avînd protagonistă pe renumita cîntăreață Angelica Catalani.
Apare la Leipzig, în nr. 30 al revistei *Allgemeine Musikalische Zeitung*, studiul *Situația muzicii în Moldova*.

1822 Se naște la București folcloristul Alexandru Berdescu.
Trupa de operă condusă de Josephina Uhlich reprezintă baletul *Horia și Cloșca*, pus în scenă de Bogner, pe muzică de (W.) Müller.
S-a născut muzicianul Henri Ehrlich, care a aranjat melodii populare românești pentru pian.

1823 Macarie Ieromonahul tipărește la Viena lucrările: *Teoreticon, Anastasimatar și Irmologhion*, în care se aplică principiile românizării cîntărilor psaltice.
Franz Ferlendis este împuternicit să reorganizeze meterhaneaua de la curtea domnească din București.
Se naște la Iași compozitorul Alexandru Flechtenmacher (23 decembrie).
Filip Candella întocmește lucrarea *Piese de exercițiu progresive...*, în care se află *Dansul Valahilor din Transilvania*, ca și alte piese ce valorifică muzica populară românească.

BIBLIOGRAFIE [1]

EPOCA MODERNĂ

ALECSANDRI, V. *Despre literatură.* București, ESPLA, 1955.

ALEXANDRU, Tiberiu. *Vioara ca instrument muzical popular.* În: *Revista de folclor.* București, An. II, 1957, nr. 3, p. 29.

ALI BEY. *Voyages d'... el Abbassi en Afrique et en Asie pendant les années 1803, 1804, 1805, 1806 et 1807.* À Paris, De l'Impr. de P. Didot l'Aîne, Impr. du Rois, 1814.

ARICESCU, C. D. *Istoria revoluțiunii române de la 1821.* Craiova, Ed. Tipographiei române G. Chitin și I. Theodorian, 1874.

ASACHI, GHEORGHE. *Dare de seamă despre concertul violoncelistului Kossovski.* În: *Albina Românească,* Iași, A XXI, nr. 89, 10 noiembrie 1849.

BACHEVILLE, Barthélemy. *Voyages des Frères Bacheville... en Europe et en Asie après leur condamnation par la Cour prévótole du Rhône, en 1816.* Paris, Impr. de David, 1822.

BANTÎȘ, KAMENSKI, D. *Puteșestvie v Moldaviu, Valahiu i Serbiu.* Moscova, Tip. A. Reșetnicov, 1810.

Barbu, BUCUR, S. *Cîntece pe versuri de Costache Conachi.* În: *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie.* București, Ed. Academiei R.S.R., Tom. 16, nr. 1, 1961, p. 79.

Bucur, BARBU, S. *Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut.* În: *Muzica.* București, an. XVII, nr. 4, aprilie 1967, p. 25.

Barbu, BUCUR, S. *Naum Rîmniceanu.* În: *Studii de muzicologie,* vol. IX. București, Ed. muzicală, 1973.

---

[1] Volumele și studiile incluse în bibliografia primului volum nu au mai fost reluate aici. Prezenta listă nominalizează titlurile noi la care s-a apelat. Atunci cînd a fost necesar, s-au făcut trimiteri la lucrări cuprinse în bibliografia *Hronicului muzicii românești,* vol. I. Precizăm că nu am indicat aici documente, afișe, ziare și reviste.

BARIŢ, Gheorghe. *Despre artele frumoase cu aplicarea lor la cerinţele poporului românesc.* În : *Actele privitoare la înfiinţarea Asociaţiunei Transilvania pentru literatură română şi cultura poporului român.* Sibiu, 1862.

BAUSCHER, Jeseph. *Almanach du Theatre de Boukaresti pour le nouvel an 1834.*

BEZDECHI, St. *Cronica inedită de la Blaj a protosinghelului Naum Râmniceanu.* Cluj-Sibiu, Tip. Cartea Românească, 1944.

BEZVICONI, Gheorghe G. *Călători ruşi în Moldova şi Muntenia.* Bucureşti, M.O. Impr. Naţională, 1947.

BIANU, I., Hodoş, N. *Bibliografia românească veche,* tom. I. Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1903.

BIANU, I., Hodoş, N. *Bibliografia românească veche,* tom. II, Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1910.

BIANU, I., Hodoş, N., Simionescu, D. *Bibilografia românească veche,* tom. III. Bucureşti, Ed. Acad. Române, 1912—1936.

BIANU, I., Simionescu, D. *Bibliografia românească veche,* tom. IV. Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1944.

* * * *Bibliografia analitică a Periodicelor Româneşti,* vol. I, p. III întocmită de Ioan Lupu, Nestor Cormariano şi Ovidiu Papadima, Bucureşti, Ed. Academiei, 1967.

* * * *Bibliografia istorică a României,* II, Secolul XIX, tom. I. Cadrul general, Ţara şi locuitorii. Volum îngrijit de Cornelia Bodea. Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1792.

BOGDAN-DUICĂ, G. *Teatrul de la N. Filimon încoace.* În : *Naţiunea.* Cluj, An I, nr. 203, 25 septembrie 1927.

BOGDAN-DUICĂ, G. *IOAN BARAC.* Bucureşti ; Impr. Naţională, 1933

BOGDAN-DUICĂ, G. *Din istoria teatrului român din Braşov.* În : *Ţara Bîrsei,* An. I, nr. 2, 1929.

BOLLIAC, Cezar. *Opere.* Vol. I—II. Ediţie, note şi bibliografie de Andrei Rusu, cu o introducere de George Muntean. Bucureşti, ESPLA, 1956.

BRANDSCH, 6. Das Dictum. In : Kirchliche Blätter, 1935.

BRAUN, DEZSO. *Bansagi rapsodia.* Timişoara, év nélkül (1938?).

BULAT, T. G. *Charles Sigisbert Sonnini Farnése de Manoucour* şi *Maria Lachapelle Labouloy institutori în Moldova la 1810 şi neplăcerile lor.* Extras din „Arhivele Barasabiei“, an VII, nr. 1 (1936). Chişinău, Tip. Tiparul Moldovenesc, 1936.

BURADA, T. T. *Încercări despre originea Teatrului naţional şi a Conservatorului de muzică şi declamaţiune.* În : *Almanahu Musicalu,* Iaşi, Goldner, 1877.

BURADA, T. T. *Bernard Romberg.* În : *Almanahu Musicalu.* Anul I, Iassi, Goldner, 1875.

BURADA, T. T. *Bernard Romberg.* În : *Lyra Română.* Bucureşti, An. I, nr. 29, 22 iulie 1880.

BURADA, T. T. *Cercetări asupra societăţii Filarmonica din Bucureşti.* În : *Convorbiri literare,* an. XXIV, 1890—1891.

BURADA, T. T. *Cronica muzicală a oraşului Iaşi (1780—1860).* În : *Convorbiri literare.* Bucureşti, An. XXI, nr. 12, 1 martie 1888.

BURADA, T. T. *Istoria teatrului în Moldova,* Vol. I—II. Iaşi, 1915—1919.

BURADA, T. T. *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale Românilor.* În : *Almanahu Musicalu.* Iaşi, Goldner, 1877.

BURMAZ, R.*Zehn Jahre Bruckenthalcor. In : Siebenbürgischer-Deutsches Tageblatt.* Nr. : 17342, din 6 oct. 1932.

CARONNI, Felice. *Mie osservazioni locali, regionali, antiquarie sui Valachi specialmente e Zingari transilvani, la mirabile analogia della lingua valacca coll'italiano, la nessuna della zingara colle altore conosciutte, con un rapporto su le minere piu ricche di quel Principato.* Milan, 1812.

CASELI, ALDO. *Catalogo delle opere liriche publicate in Italia.* Firenze, Leos S. Olschki Editore, MCMLXIX.

CĂLINESCU, G. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.* Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941.

CHIŢIMIA, I. C. *Folclorişti şi folcloristică românească.* Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1968.

CIOBANU, Gheorghe. *Contribuţie la istoria cîntecului nostru popular.* În : *Revista de Folclor.* Bucureşti, An. II, 1957, nr. 1—2, p. 149.

CIOBANU, Gheorghe. *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann.* În : *Revista de Folclor,* Bucureşti, An. II, 1957, nr. 3, p. 81.

CIOBANU, Gheorghe. *Barbu Lăutarul.* În : *Revista de Folclor.* Bucureşti, An. III, 1958, nr. 4, p. 99.

CIOBANU, Gheorghe. *Folclorul orăşenesc.* În : *Studii de muzicologie,* vol. III. Bucureşti, Ed. muzicală, 1967.

CIOBANU, GHEORGHE. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1974.

CIORĂNESCU, AL. *Teatrul lui Metastasio în România.* În : *Literatura comparată.* Studii şi schiţe. Bucureşti, 1944.

CLARKE, Eduard Daniel. *Voyage en Russie, en Tatarie et en Turkie par... traduits de l'anglais,* 2 vol. Paris, Fantin Libr., 1812.

COCIŞIU, ILARION. *Un străin (anonim) despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea.* În : *Revista de Folclor,* Bucureşti, An. I, nr. 1—2, p. 271.

COLESCU-VARTIC, C. *1848. Zile revoluţionare.* Bucureşti, Inst. de arte grafice C. Göbl, 1898.

CONACHI, C. *Meşteşugul stihurilor româneşti.* În : *Scrieri alese.* Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1963.

CORNEA, PAUL. *Originile romantismului românesc.* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972.

COSMA, VIOREL. *Contribuţii privitoare la pătrunderea creaţiei lui Beethoven în Ţările Române (secolul al XIX-lea).* În : *Studii şi Cercetări de Istoria Artei,* seria Teatru, Muzică, Cinematografie. Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., Tom. 17, nr. 2, 1970.

COSTEA, Gr., CROITORU, I., LUNGU, N. *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notaţia liniară.* Bucureşti, Ed. Institutului Biblic, 1951.

* * * *Courier de Moldavie,* nr. 1, Iassy, 18.II.1790.

CRAVEN, MILADY. *Voyage en Crimée et à Constantinople, en 1786.* A Londres, chez Maradon, 1789.

D'HAUTERIVE. *Memoriu despre starea Moldovei la 1787.* Bucureşti, Inst. de arte grafice Carol Göbl, 1902.

ERBICEANU, C. *Viața și activitatea literară a protosinghelului Naum Râmniceanu.* București, Inst. de arte grafice, 1900.

FERENÇZI, ZOLTAN, A. *Kolozsvári szinészet és szinház Története. Kolozsvàr,* 1897.

FILIMON, Nicolae. *Opere.* Vol. I—II, Ediție îngrijită de G. Baiculescu, introducere de G. Ivașcu. București, ESPLA, 1957.

FILIMON, Nicolae. *Ciocoii vechi și noi.* București, Ed. pentru literatură, 1967.

FILTSCH, EUGEN. *Geschichte des deutschen Theater in Siebenbürgen.* În : *Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde.* Hermannstadt, vol. XXI — 1888 și vol. XXIII — 1890.

FLOREA, *Mihai. Matei* Millo. București, Ed. Meridiane, 1966.

* * * *Geschichte der Musik in Siebenbürgen.* În : *Allgemeine Musikalische Zeitung* nr. 46 din 16 nov. 1814 și nr. 47 din 23 nov. 1814.

GHICA, Ion. *Scrisori către V. Alecsandri.* Pagini alese. București, Ed. Tineretului, 1955.

GHICA, Ion. *Din vremea lui Caragea.* În : *Opere,* București, 1967.

GHIRCOIAȘIU, R. *Elemente luministe în cultura muzicală românească din epoca școlii ardelene.* În : *Lucrări de muzicologie,* vol. 6, Conservatorul de muzică „Gh. Dima“, Cluj, 1970.

GOLDZICHER, Albert. *A száz éves aradi zenede.* Arad, 1931.

GUYS, M. *Voyage littéraire de la Grèce ou Lettres sur les grecs anciens et modernes avec un parallèle de leurs moeurs.* Ed. III, vol. II, A Paris, Chez la V. Duchese Libraire, 1793.

HERDER, Johann G. *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773).

HERDER, JOHANN, G. *Volkslieder,* 2 vol. Leipzig, 1778—1779.

HOZA, Ștefan. *Opera na Slovensku,* vol. I—II. Martin, 1953.

HURMUZACHI, E. *Documente privitoare la Istoria Românilor. 1763—1844.* Vol. X, îngriijt de N. IORGA. București, 1897.

ILIESCU, Ion. *Geneza ideilor estetice în cultura românească.* Timișoara, Editura Facla, 1972.

IONESCU-NIȘCOR, Tr. *Haiducia și cîntecele haiducești.* În : *Revista de Folclor.* București, An. III, 1958, nr. 2, p. 113.

IORGA, N. *Istoria românilor prin călători.* ed. II, vol. I—IV, București, Ed. Casei Școalelor, 1928—1929.

IORGA, Nicolae. *Istoria românilor prin călători.* București, Tip. Cultura Neamului Românesc, 1922.

IORGA, Nicolae. *Scence et Histoires du Passé Roumain.* Bucharest, Impr. de l'Indépendance Roumaine, 1902.

IORGA, Nicolae. *Călători, ambasadori și misionari în Țările noastre.* București, V. Socec, 1899.

IORGA, Nicolae. *Trei călători în Țările Românești, Caroni, Rey, Kunisch, și originea „Luceafărului“ lui Eminescu.* București, Cultura Națională, 1925.

IORGA, Nicolae. *Istoria Românilor în Chipuri și Icoane.* București, Minerva, 1905.

KARA, I. *Urmașii lui Barbu Lăutarul.* În : *Cronica.* Iași, nr. 36, 8 septembrie 1972.

KARADJA, C. J. *Contele de Lagarde și călătoria sa.* În : *Revista Istorică.* București, 1923, IX, nr. 1—3, p. 6—10.

KARADJA, C. J. *Un diplomat danez la curtea lui Grigore Ghica Vodă (1824) (Clausewitz).* În : *Revista de Istorie,* 1928, nr. 10—12.

KARADJA, C. J. *Un călător prin Muntenia (John B. S. Morritt)*. În : *Revista Istorică*, București, an. VIII, 1922, nr. 10—12.

KARADJA, C. J. *O calfă de croitor prin țara noastră în 1817. (Borsum J.F.J.)*. În : *Revista de Istorie*, 1928, nr. 10—12.

KUNISCH, Richard. *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*. Berlin, 1861.

KOSSINSKI, S. *O pagină din istoria muzicei în România. Iosef Herffner*. În : *România Muzicală*. București, An. X, 1899, nr. 15.

LAGARDE. *Kiew, Odessa, Constantinopole, Bucharest et Hermannstadt ou lettres adréssées à Jules Griffith*. Paris, Chez Treuttet et Würtz, Libraires ; De l'Impr. de Crapelet, 1824.

LAKATOS, Ștéfán. *A muzsikus Ruzitskák Erdélybe.* În : *Erdély. Tudományas Füzetek*. Cluj, nr. 111 1939.

LAKATOS, Ștéfán. *Egy erdélyi muzsikus vallomásai. Ruzitska György émiékezései 1856 érböl. În : Erdélyi Ritkaságok*. Cluj, nr. 3, 1940.

LAKATOS, Ștefan. *Expoziția de arhivistică muzicală.* În : *Muzica*. București, nr. 5, 1951.

LAKATOS, I. *Beethoven müvészete hazánkban*. Igazság, Cluj, 18 decembrie 1960.

LANGERON. *Mémoires de... général d'infanterie dans l'armée russe. Campagnes de 1812, 1813, 1814*. Paris, Alphonse Picard et fils, 1902.

LASZLO, F. *Tätigkeit Philipp Caudellas in Hermannstadt*. În : *Forschungen zur Volks und Landeskunde*, nr. 1, 1965.

LASZLO, F(erenc). *Philipp Caudella*. În : *Muzica*, București, nr. 3, 1967.

LASZLO, Francisc. *Beethoven-nyomok Kolozsváron*. În : *Utunk*. Cluj, nr. 51, 1970.

LEMERCIER, L. *Chants héroiques des montagnards et matelots grecs*, vol. II. Paris, Urbain Canel, Libraire, 1824.

MACARIE, Ieromonahul. *Anastasimatariu*. Viena, 1823.

MACARIE, Ieromonahul. *Irmologhion*. Viena, 1823.

MACARIE, Ieromonahul. *Theoreticon*. Viena, 1823.

MACMICHAEL, WILLIAM. *Journey from Moscow to Constantinopole, in the Years 1817, 1818...* London, John Murray, 1819.

MANOLIU, EMANUIL, AL. *O privire retrospectivă asupra Teatrului Moldovenesc*. Iași, Tip. Goldner, 1925.

MARIENBURG, Adolph. *Theater und Müsik in Kronnstadt*. În : *Blätter für Geist u. Vaterlandskunde*, ian.—iunie 1839.

MEIER, ERICH H. *Siebenbürgisch-sächsische Musikhandschriften aus alter Zeit*. În :*Siebenbürgisch-Deutscher Tageblatt*, nr. 1606, 9 ian. 1927.

MELCHISEDEC, Episcopul. *Memoriu pentru cîntările bisericești în România*. În : *Biserica Ortodoxă Română*. București, A. VI, nr. 1, 1882.

MICU-CLAIN, Samuil. *Scurtă cunoștință a istoriei românilor*. Introducerea și îngrijirea ediției de Cornel Cîmpeanu, București, 1963.

MOISIL, CONSTANTIN. *Două melodii privitoare la istoria artei românești*. În : *Muzica*. București, An. III, nr. 1, 1 ianuarie 1921.

MORIOLLES, Comte de. *Le voyage en Moldavie du... (1809), publié avec une introduction, par Hodoș*. Imprimerie de l'Indépendance Roumaine, 1903.

MUREŞIANU, Andrei. *Poezii şi articole.* Ediţie îngrijită de Păcurariu, D. Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1963.
MURGU, E. *Widerlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt: Erweiss, dass die Wallachen...* Ofen, Universitäts-Schriften, 1830.
MUŞLEA, I. *Samuil Micu-Clain şi folclorul.* În : *Revista de Folclor.* Bucureşti, 1956, An. I, nr. 1—2, p. 249.
MÜLLER, E. H. *Eine siebenbürgische-sächsische Musikhandschrift.* În : *Siebenbürgisch-Deutscher Tageblatt,* nr. 16080, 4 febr. 1927.

NEALE, Adam. *Travels trough some parts of Germany, Poland, Moldavie and Turkey...* London, printed for Longman... 1818.
OPRESCU, GH. *Istoria artelor plastice în România.* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968.
ORITZ, RAMIRO. *Pietro Metastasio e i poeti Văcăreşti.* În : *Per la storia della cultura italiana in Rumania.* Bucarest, 1916.
PANN, Anton. *Versuri muziceşti ce se cîntă la Naşterea Mîntuitorului Nostru Ii(su)s H(risto)s şi în alte sărbători ale anului..* Bucureşti, Tipărit în privilegiata Tipografie, 1830.
PANN, A. *Poesii deosebite sau Cîntece de lume.* Tom I, Bucureşti, 1831.
PANN, A. *Poezii deosebite sau cîntece de lume. Din care unele sînt culese dela alţii, iar altele originale.* Bucureşti, 1837.
PANN, A. *Poezii populare.* Broşura I. Bucureşti, în Tipografia (lui A. Pann), 1846.
PANN, A. *Versuri ce se cîntă la Naşterea Domnului Nostru Is. Hs.* A III-a oară tip. Bucureşti, 1846.
PANN, A. *Heruvico-chinonicar...* Tom. I—II. Bucureşti, Tip. A. Pann, 1847.
PANN, A. *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntă la Naşterea Domnului Nostru Is. Hs.* A patra oară tip. cu adaos de cîntece morale. Bucureşti, În Tipografia sa (a lui A. Pann), 1848.
PANN, A. *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului.* Tip. întîia oară, Broşura I—II. Bucureşti, în tip. lui A. Pann, 1850.
PANN, A. *Spitalul Amorului.* Broşura I—VI. Bucureşti, în Tip. (lui A. PANN), 1852.
PANN, A. *Versuri sau cîntece de stea.* ed. V, Bucureşti, 1852.
PANN, Anton. *Noul Anastasimatar. Tradus şi compus după sistima cea veche a sărdarului Dionisie Fotino.* Bucureşti, Tip. lui A. Pann, 1854.
PAPADIMA. *Ovidiu, Cezar Boliac.* Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R., 1966.
PĂUNEL, Eugen. *Cîntecul Mititichii. Studiu de literatură comparată.* Extras din Revista germaniştilor Români. Bucureşti, Impr. Naţională, An. IV, nr. 1, 1935.
PETRE din Efes. *Noul Anastasimatar.* Bucureşti, 1820.
PETRESCU, I. D. *Manuscrise psaltice greceşti din veacul al XVIII-lea.* În : *Biserica Ortodoxă Română.* Bucureşti, nr. 3—4, 1934.
PIRU, Al. *Literatura română premodernă.* Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1964.
POMESCU, A. *Contele de Lagarde la Curtea lui Vodă Caragea.* În : *Gazeta Municipală,* Bucureşti, 1938, nr. 320 şi nr. 322.
POPESCU Nic. M. *Viaţa şi activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul.* Bucureşti, Inst. de Arte grafice Carol Göbl, 1908.
PORTER Robert Ker. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia...*

During the Years 1817, 1818, 1819 and 1820, vol. II. London, Printed for Longman... 1822.

PRICOPE, EUGEN. *Beethoven.* București, Ed. muzicală, 1958.

QUIN, Michael, J. *A steam Voyage down the Danube.* Third Edition. Paris, Galignani, 1836.

(RAICEVICH) *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec observations sur l'histoire, la physique et la politique : augmenté de notes et additions pour l'intéligence de divers points essentiels.* Traduit de l'italiein par M.I.M. Lejeune, Professeur de littérature, ex-Professeur paticulier de Son Altesse le Prince de Moldavie. Paris, Masson, 1822.

RĂDULESCU, H. *Teatrul Francez în Muntenia, în prima jumătate a secolului al XIX-lea.* Sibiu, Tip. Cartea românească din Cluj, 1943.

RĂDULESCU, I. H. *Contribuții la istoria operei italiene din București.* În : *Studii italiene.* Roma N.S. IV, București, An. IV, 1937.

RĂDULESCU, I. H. *Contribuții la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, Inst. de ist. lit. și folclor, 1835.

RĂDULESCU, Ion, Horia. *Scribe sur la scène roumaine dans la première moitié du XIX-e siècle.* Văleni de Munte, 1940.

RACORDON, François. *Lettres sur la Valachie ou observations sur cette province et ses habitants, écrites de 1815 à 1821, avec la relation des derniers évènements qui y ont lieu. (f.l.f.d).*

REICHARD, Cristina. *O pagină din viața românească. Supt Moruzi și Ypsilanti —* Scrisori. Traducere de Al. D. Sturdza. București, Ed. Libr. Leon Alcalay (f.a.).

REY, William. *Autriche, Hongrie et Turquie.* Paris, 1849.

ROCHECHONART, Comte de. *Souvenirs sur la révolution.* Paris, Librairie Plon, 1892.

RUZITSKA, Gheorghe. *Mărturisirile unui muzician din Transilvania. Memoriile lui... din anul 1856.* Publică, comentează, cu studiu introductiv de Ștefan Lakatos. Exemplar dactilografiat. Bibl. Uniunii compozitorilor, fondul G. Breazul.

SALABERRY, Le Comte de... *Essais sur la Valachie et la Moldavie, théâtre de l'insurrection dite Ypsilanti.* Paris, Simmont et Guirodet, 1821.

SEIPP, Christoph. *Reisen von Pressburg durch Maehren, bey de Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurück nach Pressburg.* Frankfurt, 1793.

SESTINI, Domenico. *Viaggio ou Valachia e Moldavia con asserazioni storiche, naturali i politiche...* Milano, Giovanni Silvestri, 1822.

SESTINI, Domenico. *Viaggio curioso-scientifico-antiquari per la Valachia — Transilvania et Ungheria fuis a Vienna.* Firenze, 1915.

SEVEREANU, Nicolae. *Curs elementar de muzică orientală (bisericească).* Buzău, Tipografia și legătoria de cărți Dimitrie Bălănescu, 1926.

SOUTZO, Nicolas, Prince. *Mémoires du... 1758—1781.* Vienna, Gerold, 1899.

STODY (Stock) Arthur Samuel. *Aufsätze über den Zustand der Musik in Grossfurstentum Siebenbürger.* Ms. aflat la Museum Hungarica. Copie fondul G. Breazul, Bibl. Uniunii compozitorilor, București.

STRUVE, I. Ch. *Voyage en Krimée, suivi de la relation ou de l'ambassade envoyée de Petersburg à Constantinopole en 1793;* A Paris, chez Maradon, 1802.

TCHITCHAGOF, Paul. *Mémoires de l'amiral.* Paris, Librairie Plon, 1909.

THOUVENEL, Eduard. *La Hongrie et la Valachie, souvenirs de voyage et notes hystoriques.* Paris (f.a.).

THORTON, Thomas. *The Present State of Turkey; or A description of the Political, Civil and Religion, Constitution. Gouvernment and Laws, of the Otoman Empire... Together with the Geografical, Political and Civil State of the Principolities of Moldavia and Walachia...* London, Printed for J. Mawman, 1807.

THORTON, THOMAS. *Starea de acum din oblăduirea geograficească, orăşenească şi politicească a Prinţipaturilor Valahiei şi a Moldovei...* tălmăcită în limba românească. Buda, 1826.

TOPE, H. *Bentham in Wallachia and Moldavia.* In: *The Slavonic and East European Review*, vol. XXIX, nr. 72, decembrie 1950.

...*Uber die Nationaltänze der Ungarn.* În: *Allgemeine musikalische Zeitung*, nr. 35, 28 mai 1800.

...*Uber das Deutsche Theater in Siebenbürgen. Blätter für Geist, Gemuth und Vaterlandeskunde.* nr. 4, 14 oct. 1844.

URECHIA, V. A. *Domnia lui Ioan Caragea 1812—1818. Biserica, şcolile, cultura publică.* În: *Analele Academiei Române*, Seria II. Tom. XX, 1897—1898. Memoriul Secţiei Istorice. Bucureşti, Inst. de Arte grafice, 1899.

UNGUREANU, Gheorghe. *Cu privire la genealogia familiei Barbu Lăutarul.* În: *Cronica*, Iaşi, nr. 39, 29 septembrie 1972.

VERESS, Andrei. *Bibliografia româno-ungară. Românii în literatura ungară şi ungurii în literatura română*, vol. I—III. Bucureşti, Cultura Română, 1931.

VERESS, Andrei. *Pravilistul Flechtenmacher şi familia sa în Ţările Române.* În: *Revista Istorică Română*, Bucureşti, 1931, vol. I, fasc, II.

WANDERER, Johann. *Temesvarer Thalia im 18. Jahrhundert.* În: *Neuer Weg.* Bucureşti, 6 septembrie 1957.

WEINBERG, I. Dr. *Momente şi figuri din trecutul muzicii româneşti.* Bucureşti Ed. muzicală, 1967.

WILKINSON, W. *Tableau historique, géographique et politique de la Moldavie et de la Valachie*, Paris, Boucher, 1821.

ZAY, MICHAEL. *Theater-Taschenbuch aller in der königlicher Freystadt Klausenburg vom 27-ten May bis bitzten Dezember 1810 aufgeführten Stüke und Opern (1810).*

* * * *Zustand der Musik in Moldau.* În: *AMZ*, nr. 30, 25 iulie 1821.

INDEX ALFABETIC

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Z

CUPRINSUL

Partea I

Pag.

Din lucrările de muzicologie apărute în EDITURA MUZICALĂ :

GEORGE BREAZUL

- **Pagini din istoria muzicii românești,** vol. I (36 lei) ; vol. II (16 lei)
- **Gavriil Musicescu** (11 lei)
- **D. G. Kiriac** (19,50 lei)

CONSTANTIN BRAILOIU

- **Opere :** vol. I (36 lei) ; vol. II (18 lei) ; vol. III (26 lei)

ZENO VANCEA

- **Creația muzicală românească în sec. XIX-XX, vol. I** (17,75 lei)

VASILE TOMESCU

- **Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie** (legat, 60 lei ; broșat 50 lei).

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

- **Hronicul muzicii românești, vol. I** (legat, 45 lei ; broșat 35 lei)

PETRE BRÂNCUȘI

- **Istoria muzicii românești** (legat, 17,50 lei ; broșat 15,50 lei).

PETRE BRÂNCUȘI și NICOLAE CĂLINOIU

- **Muzica în România socialistă** (legat, 31 lei ; broșat, 27 lei).

ROMEO GHIRCOIASIU

- **Contribuții la istoria muzicii românești,** vol. I (16 lei).

CRISTIAN GHENEA

- **Din trecutul culturii muzicale românești** (16 lei)

ION DUMITRESCU

- **Muzica în Bucureștiul de ieri și de azi** (3,50 lei)

MIHAIL JORA

- **Momente muzicale** (14 lei)

EMANOIL CIOMAC

- **Pagini de cronică muzicală, vol. I** (19 lei)

ROMEO ALEXANDRESCU

- **Spicuiri critice din trecut** (12,50 lei).

Redactor : PETRU SIMIONESCU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Tirajul : 940 expl. broșate + 275 expl. legate.
Bun de tipar : 10.12.1974. Coli de tipar : 15.

Tiparul executat sub cd. 522 la I. P. „Filaret",
str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România